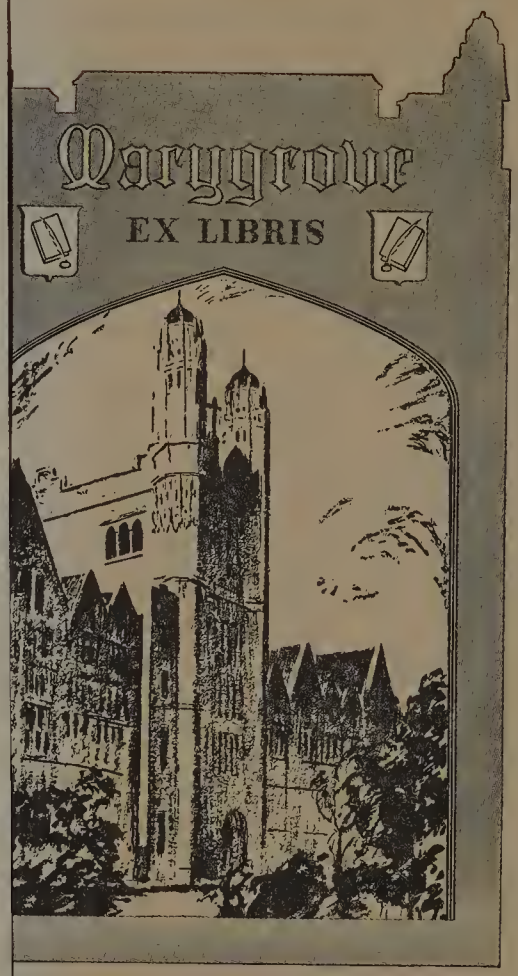
ICONS

Icons were among the first religious objects brought into Russia from Byzantium, at a relatively late date when Christian art was already highly developed. The technique of the icon - the sacred picture of the Greek Orthodos Church - had apparently reached perfection in the Byzantine world; yet the Russians were able to give it a new, national complexion and produce some of the finest examples of the art.

The 65 plates in this book show work as beautiful in its distinctive way as that of the greatest Italian primitives, the work of anonymous painters and of the few known individual craftsmen. The author describes the preparation of material and the general principles involved, and gives a brief history of research into the subject. Analytical notes are provided for each painting - and the reproductions of the icons themselves, all in rich colour, are of the highest quality.



OF Rev. Valentin Rodriguez

ICONS

IKONEN · ICONES

ICONS

Introduced and Edited by

T. TALBOT RICE

BATCHWORTH PRESS
LONDON

BATCHWORTH PRESS LIMITED
SPRING HOUSE · SPRING PLACE · LONDON NW5
Printed in Czechoslovakia
T 474

CONTENTS

INTRODUCTION
in English · 7 auf deutsch · 13 en français · 19

THE PLATES
TAFELN · LES PLANCHES
25

DESCRIPTIONS OF THE PLATES 159
BESCHREIBUNG DER TAFELN 171
DESCRIPTIONS DES PLANCHES 183

BIBLIOGRAPHY
195

INTRODUCTION

In 1844 a son was born to one of the principal peasant families living in a quiet village in the district of Kursk in Russia. Paul Kondakov, the child's father, was a serf, but he was also factor to Prince Trubetskoy, to whom the village belonged. The boy was christened Nikodim, and there was nothing to distinguish his early years from those of countless other peasant boys in the neighbourhood, nothing to suggest that he was to become one of the foremost scholars of his day, an authority with a world-wide reputation. However, he was not to spend many years in his native village, for his father's services were rewarded with the gift of personal freedom, the Kondakovs moved to Moscow, and the boy was sent to school. At the age of seventeen he was already an undergraduate at Moscow University, studying history and philosophy. Six years later he was in a position to set out on the first of the numerous journeys which, in the course of the next thirty years or so, were to take him all over European Russia, western Europe, the Balkans and the Near and Middle East, to study the art and archaeology of these lands. In 1870 he was appointed to the Chair of Fine Arts at Novorossisk University. From then onwards, apart from his many duties as a teacher, he was able to devote himself to the study of Russian and Byzantine mediaeval art and archaeology. He was quick in publishing the results of his researches, and each new work proved illuminating and immensely stimulating. Honours were heaped upon him. They included election to the Academy, but in 1909 he was particularly gratified at being appointed chairman of a committee formed to encourage the revival along traditional lines of the dying art of icon painting.

The outbreak of the revolution found Kondakov in the Crimea. Soon after he moved to Odessa, where he completed his great work on the Russian icon, but in 1920 he left for Varna. It was there that, two years later, he received an invitation to settle in Prague. He was delighted by the offer, accepted, and lived in Prague until his death in 1925, lecturing regularly on various aspects of the art of the Middle Ages in central Europe. On his eightieth birthday it was decided to celebrate the event by undertaking the publication of his work on The Russian Icon. Kondakov did not live to see the task accomplished, for the book did not appear till 1931, but the last year of his life saw the realisation of a long-cherished dream—the holding at Bucharest of the first Congress of Byzantine Studies ever organised in western Europe. Kondakov was able to take part in the proceedings. The Congress now meets at regular intervals in various European centres of learning. Its creation proved a fitting close to a life devoted to the establishment and development of Byzantine studies.

The year after Kondakov's death saw the appearance of *Byzantion* — a learned journal published in western Europe to deal exclusively with Byzantine matters. The first volume was dedicated to Kondakov's memory. Then, in 1927, the Seminarium Kondakovianum was founded in Prague in the scholar's honour. Both tributes were well deserved, for it was largely as a result of Kondakov's efforts and enthusiasm that Byzantine art eventually received general recognition, and that the masterpieces of this school have been reinstated to their rightful place beside those of the world's other great schools of art.

Kondakov's main efforts were principally directed at awakening wide interest in the marvellous religious paintings of mediaeval Russia. By devoting himself to the assiduous study of the surviving paintings he was able to trace the broad lines of their development, to distinguish the styles of the principal schools, and to arrive at an approximate dating of most of the major works which were available to him. This was an arduous and meticulous task, for all the paintings followed the traditional lines of early Christian iconography, none of the early works was signed, and few records survived to guide him in his enquiries. Even so, Kondakov almost invariably reached the correct conclusions, and although the large-scale cleaning and restoration work undertaken in the USSR since the revolution has brought to light much new information which has naturally affected some of Kondakov's dating and added many new details to his outline, yet,

taken by and large, it is astonishing how few of the fundamental views or attributions expressed in his truly monumental works need amending.

In Russia, interest in both Byzantine and religious Russian art became fairly widespread as early as the eighteen-thirties, and it was at about this time that several wealthy merchants started to collect icons for their artistic as distinct from their religious significance. Scientific societies were formed which fostered this interest, and in consequence the price of old icons rose considerably. Tempted by this new market, an enterprising photographer of the eighteen-eighties persuaded the religious authorities of the Caucasus, where many ancient monasteries survived, to allow him to replace the worn and dirty icons preserved in their churches by nice, shiny new ones. He succeeded in this way in acquiring several early works which he then sold for prices ranging from £750 to £1000 each. The authorities in St. Petersburg soon heard of his activities and promptly put a stop to them, but they had had a stimulating effect both on dealers and antiquarians, and many famous collections such as the Ostroukhov and Riabushinsky date from that time. In 1913 icons formed an important section of the exhibition of early Russian art organised in Moscow in connection with the celebrations marking the tercentenary of the Romanovs' rule.

'Icon' is a Greek word meaning 'image', and, just as the Greek Orthodox Church thinks of itself as the heavenly kingdom's reflection upon earth, so does it regard icons as the images of the personages and scenes represented on them. Icons are indeed the sacred religious pictures of the Greek Orthodox Church, and although in later times some were made of metal, the bulk consist of paintings upon wood. The form originated from the tomb portraits of ancient Egypt. The Byzantines perfected the technique and evolved their iconography, transforming the old medium into something wholly Christian and entirely their own. The Russians carried the art rather further, giving it a national complexion.

The process of preparing a board for the painting of an icon was fairly complicated. To begin with the surface of the panel had to be smoothed and, if considered necessary, its back had to be strengthened by the insertion of wedges into specially cut slats. Then the front of the board had to be covered with a layer of gesso, which to some extent corresponded to the plaster surface of a wall. Fairly often this was covered by a layer of canvas, well rubbed into the gesso, and itself again overlaid by a thin layer of gesso. When the gesso had hardened, it had to be polished to form a smooth, shiny surface on which the outlines of the pictures were sketched in, red paint being often used for the purpose in Russia. These outlines kept very close to tradition as laid down in a body of tracings called 'Podliniki' or 'Authorised Versions', assembled into manuals for the use of the painters. Next the background was applied, gold leaf being generally chosen, though the Russians sometimes preferred silver or red, whilst at Novgorod painters were particularly fond of a white ground, and at Pskov of a green one. Only when the background had dried could the painter devote himself to the execution of the actual scene, doing so with colours which he diluted with yolk of egg to give them the necessary brilliance and opacity.

To begin with icons were primarily produced for use in churches and for carrying in processions, the latter being generally painted on both sides of the board. These early icons were generally fairly large in size, but with the introduction of the elaborate iconostasis — which was almost certainly a Russian innovation dating from the fourteenth century — they tended to become smaller. The iconostasis served both as a screen separating the body of the church from the apses in which the altar stood and also, as its name implies, as a stand for icons. From the first the place of an icon on an iconostasis was exactly defined, and the icons in the main or first row were always rather larger than the others. In Moscow, from the fifteenth century onwards, a demand arose for smaller icons, for these were better suited for use in the small private chapels which were being built in large numbers throughout the capital. The growing prosperity of the Muscovites also rendered the personal ownership of icons possible, and it became usual then to place an icon in the far right-hand corner of each room, as well as at the head of each bed in the house. The custom of studding an especially beloved icon with jewels arose in the fourteenth century and was followed soon after by the introduction of metal frames, or of metal casings covering either all but the faces and hands of the figures or only such details as their halos.

Christian art was introduced to Russia at a relatively late date, when already fully developed, for it was only in 988 that Vladimir, Great Prince of Kiev, adopted the Greek Orthodox form of Christianity as the official religion of his principality. Vladimir ordered the destruction of all pagan objects of worship, and the art of Constantinople then also became that of Kiev. Vladimir drew some of the prelates and craftsmen he now required from Bulgaria, but the bulk came to him from Byzantium, and as he was in a hurry to provide his principality with numerous churches of sufficient magnificence to win over his people, Russian craftsmen were appointed to assist the Byzantine masters in carrying out the ruler's wishes. In Kiev great churches were built with amazing speed and adorned with sumptuous mosaics and paintings, but Vladimir had once again to turn to Byzantium for the vestments and fittings needed to complete them.

Icons were among the first of the religious objects which Vladimir and his immediate followers imported from Byzantium, but so far, notwithstanding the admirable work carried out in post-revolutionary Russia by the State Restoration Workshops, no panels dating from the tenth century have as yet been discovered there. The earliest examples brought to light belong to the eleventh century, and these, with but rare exceptions, are the works of Byzantine and not of Russian artists. However, some of twelfth- and thirteenth-century icons belonging to the schools of Novgorod and of Vladimir Suzdal have been uncovered by present-day Russian restorers. Although the Byzantine elements prevail in the majority of these early paintings, the presence of markedly Russian characteristics is already clearly apparent. Thus, the faces painted by the Russians have a somewhat more natural oval and a less stern expression than the Greek ones, the bodies are stockier and less elegant, with a flatter look about them, owing to the absence of the modelling which is so characteristic a feature of Byzantine art. On the other hand their outlines are more definite, more linear and more succinct, and the impact they make is sharper owing to the elimination of all unessential detail.

The twelfth- and thirteenth-century icons of the school of Vladimir Suzdal were for the most part concealed from Kondakov by later overpaintings, but by basing his opinion on somewhat later icons of this school he was able correctly to determine the importance of its influence on the development of later Muscovite painting. He was equally quick at appreciating the glory of Novgorodian painting, and here a mass of material lay ready for him to study.

Novgorod had had a fortunate history, for of all the great towns of mediaeval Russia it alone had been spared the Mongol invasion of 1244 and the two centuries of Asiatic occupation which followed. Independent, autonomous and secure, Novgorod was able to develop normally, establishing profitable commercial relations with western and northern Europe, and rapidly evolving into a prosperous and flourishing merchant republic. Artists had first come to Novgorod with Christianity, and by the twelfth century their number had grown very considerably, but when the Mongols gained political control over the rest of the country, they flocked to Novgorod. Only in this unoccupied corner of their land could their art develop free and untrammelled and thus, almost by force of circumstance, Novgorod served throughout the next three centuries as the country's cultural centre, playing much the same part in the history of Russian art as does Tuscany in that of Italy.

To begin with, the Novgorodian artists had looked to Byzantium for guidance, just as the artists of Kiev had done, but in the same way as the Kievian artists had matured, so too did they quickly begin to express their own taste and feelings in their works. As a result Novgorodian painting began to diverge from that of Byzantium almost from the start, doing so very gradually, but also very definitely. At first the main difference was one of mood, for in the twelfth and thirteenth centuries the newly established Russian church had often to contend with paganism which, though forbidden, survived by stealth. To counteract it, the church became imbued with something of the crusading spirit; icons were an immensely valuable means of furthering its cause, and a tinge of the church's militant zeal is in consequence often to be discerned in the faces of the saints who gaze out from these early paintings. Yet their ardour is gentle and serene, with little of the Byzantine severity about it. The oval of their faces is more pronounced than in Byzantine painting, and the colours used are more vivid. These tendencies become more marked with the years, when the range of bright colours and glowing pastel shades is greatly extended.

The bulk of the early Novgorodian icons belong to the fourteenth century. In the earliest of these the Russian elements are already well to the fore, and by the last quarter of the century they emerge supreme. In the opening decades the native style is sometimes tentative and often verges on the heraldic, but highlights and hatchings to indicate the fall of draperies are in general use and are often carried out in white, or sometimes in pale shades of blue, green and purple. The figures are stockier than in Constantinopolitan art; the colours are good throughout, and often truly splendid, a magnificent red providing a glorious contrast to delicate greeny-blues, pearly-whites and a particularly lovely lemon-yellow. The flesh tints are usually ochre-coloured, while the modelling was produced by using paler tones of the same shade to pick out the highlights, which often took the form of two tiny, white, parallel strokes.

At the end of the fourteenth century, with the consolidation of the fully developed national style, a change of outlook occurred and the crusading note apparent in the earlier icons gave way to a more spiritual, more ascetic expression. This spirit may have come in answer to the increasing appeal of monasticism or it may have developed as an unconscious antidote to the manifold temptations with which increased prosperity seemed destined to lure man's soul towards the road to purgatory; whatever its cause, the effect is clearly apparent in the icons of the period. Still markedly linear in style, still devoid of all unnecessary details, with the impact made by the painting still as incisive as ever, the figures now become strangely elongated, in the intensity of their desire to reach unto heaven. Sometimes they stand on tip-toe, as if to narrow the gap, and their gestures, though still restrained, definitely indicate emotion, while their draperies, which are henceforth skilfully modelled, express a keener vitality in each of their white-hatched folds. Yet for all their elongation and their delicate, sloping shoulders, these figures possess the sturdy build of countrymen. Their noses still retain

the slenderness of their Byzantine prototypes, but their heads are smaller and rounder, and their features are more definitely Slavonic in type. A livelier delight in sinuous lines and arresting contours is also characteristic and finds outlet in the patterns appearing in the backgrounds, whether these be in the form of clouds, of rocks or of architectural details. The colours are delicate yet intense, extremely varied and astonishingly clear, producing a splendour of tone and shade that has seldom been surpassed in mediaeval painting. The general excellence is further enhanced by the sureness with which the scenes are set in their backgrounds, for however elaborate the subject, however numerous the personages involved, there is never any feeling of crowding or constriction. The subject fits into its frame admirably, and the background is always well-proportioned to the scene.

Though anonymity remained the general rule among icon painters, three artists escaped it by acquiring great renown among their contemporaries. The first of these was Theophanes, known as the Greek, because he came to Novgorod from Byzantium. He reached Russia towards the middle of the fourteenth century, and by the thirteen-seventies he was already famous in and around Novgorod. His frescoes are to be numbered with the finest of the age, whether in the Roman Catholic West or the Greek Orthodox East. Some equally splendid icons are now attributed to him. In both, the drapery of the robes is magnificently moulded, and his saints retain the fierce spirituality of expression and his scenes the austere and sophisticated colour schemes of the Byzantine world. Nevertheless he became as Russian an artist as El Greco did a Spanish one.

Theophanes' significance is not confined to his achievements nor even to his influence on the average artist of his day; his importance is scarcely less great on account of the formative role which he exercised on the development of the art of Andrew Rublev. Rublev, the second of these artists, was born in Russia in about 1370. His name is first mentioned in connection with the redecoration of the Cathedral of the Annunciation in Vladimir, when Rublev must have had the opportunity of studying some of the finest ancient icons that existed there. Very little is known of his life, and it is not clear when he first met Theophanes. By 1405, however, he was working as the latter's assistant on the mural decorations of Moscow's first Cathedral of the Annunciation. By this time Rublev had become a monk of the Spas Andronievsky Monastery in Moscow, where he spent the remainder of his life, dying there in about 1430. He is the greatest of all Russian mediaeval painters, as fine in his way as the foremost Italian primitives. His best known work — the icon of the Old Testament Trinity — was not revealed in its full splendour till the year 1909. Like his other surviving works it is permeated with the gentle, calm, deeply religious spirit which inspired him and which he was able to infuse into his paintings, where it expresses itself by means of remarkably sensitive and fluid drawing, and very delicate, harmonious colours. Rublev made a profound impression on the artists of his day and his influence is apparent in many works of the period. As he established a workshop in which he employed assistants, it is often very difficult to determine the exact authorship of an icon of the Rublev school.

Dionysius, the third outstanding painter, also had a workshop in which his assistants worked, and his skill likewise won him a great many followers; but there the resemblance between him and Rublev ends. Dionysius was born in about 1440 and died in 1505, and his paintings reflect the restless, enquiring spirit of this more turbulent age. Though his colours are less brilliant and the faces of his figures less alive and individualistic than in fourteenth-century Novgorodian icons, his presentation is more elaborate, clearly reflecting the interest he felt in the technical aspects of painting, more particularly with regard to composition and perspective. He laid more stress on gesture and emotion than had been done before, but a certain restless elegance sometimes detracts from the spiritual intensity of his paintings, foreshadowing, however faintly, the dawning dissatisfaction with the old iconographic tradition.

This dissatisfaction was felt most strongly in Moscow, though the final break was not to occur till late in the seventeenth century. In the past Moscow had produced artists of great quality, who conformed wholeheartedly with the existing traditions. Then, when the fall of Constantinople to the Turks in 1453 invested the young capital with new significance, an era of prosperity dawned which produced a moneyed class able and willing to spend on art patronage. The presence in the capital as tsarina of a Byzantine princess with an Italian education, and the arrival in Moscow of a group of Italian architects to whom the tsar entrusted much important work in the city, created a new awareness of art and evoked an entirely novel concern over beauty. Merchants and noblemen now became anxious to own icons of artistic merit, and icon painters who had formerly been primarily concerned with the emotional and spiritual content of their paintings now strove to invest them with a specifically pictorial quality. The result is reflected in the icons of the period, for many tend to be more pleasing and decorative, if less intense and spiritual, than those of the Novgorodian school.

As the years slipped by, these tendencies gathered momentum. The artists employed by the tsars in the royal workshops installed in the Palace of Arms and those working primarily for the Stroganovs — a family of merchant princes, who were great lovers and patrons of icon painting — inclined more and more towards a stylised naturalism

which they combined with an almost exaggerated fondness for a mass of minute detail. Though they elongated the human figure even more than had been done formerly, yet they shortened the architectural features and reduced the floral and animal figures with which they enlivened their backgrounds, so that even their largest icons acquired something of the character of an eastern miniature. If they lacked the spiritual intensity of the earlier painters, they nevertheless remained sincere artists, and artists of very high quality. They were, in addition, conscious artists, and because of this they often signed their works. Their style appealed especially to connoisseurs, and this may well explain why many of their paintings also carry on the reverse of the panels the names of the patrons who commissioned them. These represent the last flowering of Russian mediaeval painting, for the traditional style rapidly deteriorated when brought into touch with western naturalism. Peter the Great's reforms accelerated the process, putting a quick end to any possible form of evolution within the iconographic framework. The old style meandered on as a craft, producing an occasional icon of merit; yet in the past it had been a fine art, enriching the world with masterpieces as lovely in their own way as are any of the religious pictures of the Italian and Flemish primitives.

EINFÜHRUNG

Im Jahre 1844 kam in einer der wohlhabenden Bauernfamilien eines stillen Dorfes im russischen Landkreis von Kursk ein Sohn zur Welt. Paul Kondakow, der Vater des Kindes, war ein Leibeigener, aber er war auch Geschäftsführer des Prinzen Trubetzkoj, dem das Dorf gehörte. Der Knabe erhielt bei der Taufe den Namen Nikodim, und seine frühen Jahre unterschieden sich in nichts von jenen zahlloser anderer Bauernjungen seiner Nachbarschaft; nichts ließ darauf schließen, daß er einer der hervorragendsten Wissenschaftler seiner Zeit werden sollte, dessen Autorität die Welt umspannen würde. Immerhin sollte er nicht allzu viele Jahre in seinem Geburtsdorf verbringen, denn sein Vater wurde für seine Dienste mit der Freilassung aus der Leibeigenschaft belohnt, die Familie Kondakow übersiedelte nach Moskau, und der Knabe wurde zur Schule geschickt. Im Alter von 17 Jahren war er bereits Student an der Moskauer Universität, wo er Geschichte und Philosophie studierte. Sechs Jahre später war er in der Lage, die erste seiner zahlreichen Reisen zu unternehmen, die ihn im Laufe der folgenden dreißig Jahre durch das ganze europäische Rußland, Westeuropa, den Balkan und den Nahen und Mittleren Osten führen und die Kunst und Archäologie dieser Länder kennenlernen lassen sollten. Im Jahre 1870 wurde er Professor der Kunstgeschichte an der Universität von Novorossijsk. Zusätzlich zu seinen vielen Pflichten als Lehrer war er imstande, sich dem Studium der russischen und byzantinischen Kunst und Archäologie des Mittelalters zu widmen. Er veröffentlichte in zahlreichen Publikationen die Ergebnisse seiner Forschungen, und jede neue Arbeit erwies sich als wertvoller Beitrag und außerordentlich starke Anregung. Er wurde mit Ehrungen überhäuft und in die Akademie gewählt, aber 1909 wurde ihm die besondere Ehre zuteil, zum Vorsitzenden eines Komitees ernannt zu werden, das für die Wiederbelebung der sterbenden Kunst der Ikonenmalerei im Sinne der Tradition wirken sollte.

Das Wort „Ikone" stammt aus dem Griechischen und bedeutet „Bild". So, wie die griechisch-orthodoxe Kirche sich für das irdische Spiegelbild des himmlischen Königreiches hält, sieht sie die Ikonen als Ebenbilder der auf ihnen dargestellten Persönlichkeiten und Szenen an. Die Ikonen sind in der Tat die heiligen religiösen Bilder der griechisch-orthodoxen Kirche, und obwohl in späteren Zeiten manche davon aus Metall hergestellt wurden, ist die Mehrzahl auf Holz gemalt. Die Form ist von den altägyptischen Totenbildnissen abgeleitet. Die Byzantiner vervollkommneten die Technik und entwickelten eine neue Ikonographie, so daß die alte Ikone völlig christianisiert und zu ihrem eigenen Kulturgut wurde. Die Russen führten diese Kunst fort und verliehen ihr nationale Züge.

Die Vorbereitung einer Holztafel zum Malen einer Ikone war ein ziemlich komplizierter Vorgang. Zunächst mußte die Oberfläche des Brettchens geglättet und nötigenfalls seine Rückseite verstärkt werden, indem man Keile zwischen besonders geschnitzte Holzstreifen trieb. Dann mußte die Vorderseite der Tafel mit einer Gipsschicht überzogen werden, die etwa dem Mörtelverputz einer Mauer entsprach. Das Ganze war oft mit einer Leinwandschicht bedeckt, die fest in den Gips eingedrückt und selbst wiederum mit einer dünnen Gipsschicht überzogen wurde. Wenn der Gips hart wurde, mußte er poliert werden, bis er eine glatte, glänzende Oberfläche hatte, auf der die Umrißlinien des Gemäldes skizziert wurden, was in Rußland oft mit roter Farbe geschah. Diese Skizzen hielten sich streng an die Tradition, wie sie in einer Sammlung Pauszeichnungen festgehalten war, die „podliniki" oder „autorisierte Fassungen" genannt wurden und zu Handbüchern für den Gebrauch der Maler zusammengefaßt waren. Sodann wurde der Hintergrund aufgetragen, wofür gewöhnlich Blattgold verwendet wurde, obwohl die Russen manchmal Silber oder Rot vorzogen, während die Maler von Nowgorod eine besondere Vorliebe für weiße Hintergründe und die von Pskow für grüne hatten. Erst wenn der Hintergrund trocken war, konnte sich der Maler mit der Ausarbeitung der eigentlichen Bildszene befassen. Er verwendete dafür Farben, die er in Eidotter löste, um ihnen die nötige Brillanz und Fülle zu verleihen.

Beim Ausbruch der Revolution befand sich Kondakow auf der Krim. Bald darauf übersiedelte er nach Odessa, wo er sein großes Werk über die russischen Ikonen vollendete, aber im Jahre 1920 entschloß er sich, seine Arbeit nach Varna zu verlegen. Zwei Jahre später erhielt er dort eine Einladung, sich in Prag niederzulassen. Er war hocherfreut über das Angebot, nahm an und lebte in Prag, wo er regelmäßige Vorlesungen über verschiedene Aspekte der mittelalterlichen Kunst Mitteleuropas hielt, bis zu seinem Tode im Jahre 1925. Sein achtzigster Geburtstag wurde zum Anlaß, sein Werk über die russischen Ikonen zu veröffentlichen. Kondakow erlebte die Realisierung dieses Gedankens nicht mehr, denn das Buch erschien erst 1931, aber in seinem letzten Lebensjahre erfüllte sich sein langersehnter Wunsch: In Bukarest wurde der erste außerhalb Rußlands organisierte Kongreß der Byzantologie abgehalten. Dieser Kongreß tritt seit damals in regelmäßigen Zeitabständen in verschiedenen europäischen Forschungszentren zusammen. Seine Gründung erwies sich als würdiger Abschluß eines Lebens, dessen Sinn und Ziel die Grundlegung und der Ausbau der Byzanzforschung gewesen war.

Ein Jahr nach dem Dahinscheiden Kondakows erschien *Byzantion*, eine in Westeuropa herausgegebene wissenschaftliche Zeitschrift, die sich ausschließlich mit byzantinischen Angelegenheiten befaßte. Das erste Heft war dem Andenken Kondakows gewidmet. 1927 wurde in Prag zu Ehren des Forschers das Seminarium Kondakovianum gegründet. Beide Ehrungen waren wohl verdient, denn es war größtenteils das Verdienst Kondakows, seiner Bemühungen und seiner Begeisterung, daß die byzantinische Kunst allgemeine Anerkennung erlangte und daß die Meisterwerke dieser Schule ihren rechtmäßigen Platz neben jenen der übrigen großen Kunstkreise der Welt einnehmen konnten.

Die Hauptbestrebungen Kondakows gingen vor allem dahin, ein breites Interesse für die prachtvollen religiösen Gemälde des russischen Mittelalters zu erwecken. Durch das unermüdliche Studium der erhalten gebliebenen Malereien konnte er die Hauptströmungen ihrer Entwicklung aufzeigen, die Stile der wichtigsten Schulen voneinander scheiden und die meisten der bedeutenderen Werke, die ihm zugänglich waren, zeitlich ungefähr bestimmen. Das war eine mühsame und schwierige Aufgabe, weil alle diese Bilder der Tradition der frühchristlichen Ikonographie entsprachen; keines der frühen Werke war signiert, und es waren nur noch wenige Merkmale übrig, an die er sich bei seinen Forschungen halten konnte. Doch Kondakow zog trotzdem fast immer die riohtigen Schlüsse, und obwohl die seit der Revolution in der Sowjetunion durchgeführten großangelegten Reinigungs- und Restaurierungsarbeiten vieles Neue erbracht und damit natürlich einige der Datierungen Kondakows erschüttert und seine Überschau um zahlreiche neue Einzelheiten bereichert haben, ist es im großen und ganzen dennoch erstaunlich, wie wenige der grundlegenden Gedanken oder Datierungen in seinem wahrhaft monumentalen Werk einer Revision bedürfen.

In Rußland begann man sich für die byzantinische wie für die religiöse russische Kunst schon in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in weiten Kreisen zu interessieren, und ungefähr um die gleiche Zeit begannen einige reiche Kaufleute, Ikonen zu sammeln, und zwar um ihrer künstlerischen Bedeutung willen und ohne Rücksicht auf ihren religiösen Gehalt. Man gründete wissenschaftliche Gesellschaften, die dieses Interesse unterstützten, und die Folge war, daß die Preise alter Ikonen beträchtlich stiegen. Durch diesen neuen Markt in Versuchung geführt, überredete ein unternehmungslustiger Photograph in den achtziger Jahren die kirchlichen Behörden im Kaukasus, wo es noch viele alte Klöster gab, ihm zu gestatten, die abgenutzten und schmutzigen Ikonen in ihren Kirchen durch hübsch blankgeputzte neue zu ersetzen. Er konnte auf diese Weise mehrere frühe Werke erwerben, die er zu Preisen von 750 bis 1000 Pfund Sterling pro Stück verkaufte. Die St. Petersburger Behörden entdeckten bald seine Tätigkeit und setzten ihr ein jähes Ende, aber die Sache übte eine anregende Wirkung auf die Händler und Sammler aus, und viele berühmte Sammlungen, wie zum Beispiel die Ostrouchow- und die Rjabuschinskisammlung, entstanden zu dieser Zeit. Im Jahre 1913 bildeten die Ikonen einen wichtigen Bestandteil der Ausstellung früher russischer Kunst, die im Zusammenhang mit der Feier der dreihundertjährigen Regierungszeit des Hauses Romanow in Moskau stattfand.

Zunächst wurden Ikonen v ornehmlich für den kirchlichen Gebrauch hergestellt und auch zu dem Zweck, um bei Prozessionen mitgetragen zu werden. Solche Ikonen waren gewöhnlich auf beiden Seiten der Tafel bemalt. Diese frühen Ikonen waren meist ziemlich groß, aber seit der Einführung des kunstvollen Ikonostas — der fast mit Sicherheit eine russische Neuerung aus dem vierzehnten Jahrhundert ist — wurden sie allmählich kleiner. Der Ikonostas diente sowohl als Schirm, der das Kirchenschiff von der Altarapsis trennte, als auch, wie sein Name andeutet, als Ikonenständer. Von Anfang an war der Platz einer Ikone auf dem Ikonostas genau festgelegt, und die Ikonen in der Haupt- oder ersten Reihe waren stets um einiges größer als die übrigen. In Moskau stieg seit dem fünfzehnten Jahrhundert die Nachfrage nach kleineren Ikonen, weil diese sich besser für die kleinen Privatkapellen eigneten, die überall in der Hauptstadt in großer Zahl gebaut wurden. Auch der steigende Wohlstand der Moskauer rief den Wunsch nach persönlichem Besitz von Ikonen wach, und damals wurde es üblich, eine Ikone in die rechte Ecke der Langseite jedes Gemachs zu hängen und auch über jedes im Hause befindliche Bett. Die Gewohnheit, besonders verehrte Ikonen mit Juwelen zu besetzen, kam im vierzehnten Jahrhundert auf, und bald folgte die Einführung metallener Rahmen sowie metallener Verkleidun-

gen, die entweder alles außer den Gesichtern und Händen der Figuren oder nur Einzelheiten, wie zum Beispiel die Heiligenscheine, bedeckten.

Die Kunst des Christentums wurde in Rußland verhältnismäßig spät und erst dann heimisch, als sie bereits voll entfaltet war; denn erst im Jahre 988 erklärte Wladimir, Großfürst von Kiew, die griechisch-orthodoxe Form des Christentums zur offiziellen Religion seines Reiches. Wladimir befahl, alle Objekte der heidnischen Verehrung zu vernichten, und die Kunst Konstantinopels wurde somit zur Kunst Kiews. Einige der höheren Geistlichen und Kunsthandwerker, die er nun benötigte, berief Wladimir aus Bulgarien nach Kiew, aber deren Mehrzahl kam aus Byzanz. Er ließ eilig in seinem Großfürstentum zahlreiche prächtig ausgestattete Kirchen errichten, um sein Volk für die neue Religion zu gewinnen. Russische Handwerker wurden den byzantinischen Meistern zur Verfügung gestellt, um die Wünsche des Herrschers verwirklichen zu helfen. In Kiew wuchsen mit erstaunlicher Schnelligkeit große Kirchen empor, die mit kostbaren Mosaiken und Malereien geschmückt wurden, doch mußte sich Wladimir mit der Bitte um die zu ihrer Vollendung benötigten Gewänder und Einrichtungsgegenstände nochmals an Byzanz werden.

Unter den ersten Gegenständen des kirchlichen Gebrauchs, die Wladimir und seine unmittelbaren Nachfolger aus Byzanz einführten, befanden sich auch Ikonen, aber trotz der bemerkenswerten Arbeit der staatlichen Restaurierungswerkstätten der Sowjetunion hat sich dort bis heute keine Tafel des zehnten Jahrhunderts gefunden. Die frühesten Beispiele, die man finden konnte, gehören dem elften Jahrhundert an. Sie sind mit wenigen Ausnahmen Werke byzantinischer und nicht russischer Künstler. Doch haben die sowjetischen Restauratoren eine Anzahl Ikonen der Nowgoroder und der Wladimir-Susdaler Schule aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert entdeckt. Obwohl die byzantinischen Elemente bei den meisten dieser frühen Gemälde überwiegen, machen sich bereits deutlich ausgeprägte russische Merkmale geltend. So haben die von russischer Hand gemalten Gesichter ein etwas natürlicheres Oval und einen weniger strengen Ausdruck als die griechischen; die Körper sind steifer und weniger elegant. Sie sehen flacher aus, weil die für die byzantinische Kunst so charakteristische Modellierung fehlt. Andererseits haben sie bestimmtere, linearere und bündigere Umrisse, und ihre Gesamtwirkung ist eindringlicher, weil alle unnötigen Einzelheiten weggelassen sind.

Die Ikonen der Wladimir-Susdaler Schule aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert blieben unter den späteren Übermalungen für Kondakow größtenteils verborgen, doch er war imstande, auf Grund etwas späterer Ikonen dieser Schule die Bedeutung ihres Einflusses auf die Entwicklung der späteren Moskauer Malerei durchaus richtig zu bestimmen. Ebenso richtig wußte er die Größe der Nowgoroder Malerei einzuschätzen, und hier lag für seine Forschungen eine Menge Material bereit.

Nowgorod hatte eine vom Glück begünstigte Geschichte gehabt, denn von allen großen Städten des mittelalterlichen Rußlands blieb allein diese vom Mongoleneinfall des Jahres 1244 und von den zwei Jahrhunderten asiatischer Besetzung, die ihm folgten, verschont. Unabhängig, selbständig und sicher war Nowgorod in der Lage, sich normal zu entwickeln, einträgliche Handelsbeziehungen mit West- und Nordeuropa anzuknüpfen und schnell zu einer wohlhabenden und blühenden Handelsrepublik zu werden. Erst mit dem Christentum hatten Künstler ihren Weg nach Nowgorod gefunden, und ihre Zahl war im zwölften Jahrhundert sehr stark angewachsen, aber als die Mongolen das übrige Rußland unter ihre politische Kontrolle brachten, strömten die Künstler in Scharen nach Nowgorod. Einzig in diesem unbesetzten Winkel ihres Landes konnten sie ihre Kunst frei und ungehemmt entfalten, und Nowgorod wurde daher — infolge der Umstände fast gezwungenermaßen — für die folgenden drei Jahrhunderte zum kulturellen Zentrum des Landes. Es hatte in der Geschichte der russischen Kunst nahezu die gleiche Aufgabe zu erfüllen wie die Toskana in Italien.

Anfänglich hatten die Nowgoroder Künstler ihre Vorbilder in Byzanz gesucht, wie es auch die Kiewer Künstler getan hatten, aber ebenso wie diese gereift waren, hatten auch jene bald begonnen, in ihren Werken ihren eigenen Geschmack und ihre Gefühle auszudrücken. Infolgedessen begann sich die Nowgoroder Malerei fast von Anfang an von der byzantinischen zu unterscheiden und sich von dieser schrittweise, aber sehr bestimmt zu entfernen. Zu Beginn bestand der Hauptunterschied in der verschiedenen Stimmung, denn im zwölften und dreizehnten Jahrhundert mußte die neuerrichtete russische Kirche oft dem Heidentum entgegentreten, das zwar verboten war, aber im Verborgenen fortdauerte. Um dem entgegenzuwirken, entwickelte die Kirche eine Art Kreuzfahrergeist; die Ikonen waren für den Erfolg ihrer Sache von unschätzbarem Wert, und darum haben die Gesichter der Heiligen, die uns aus solchen frühen Gemälden entgegenblicken, oft einen Einschlag dieses kriegerischen Geistes der Kirche. Und doch ist ihr Eifer mild und heiter mit einem leichten Beigeschmack byzantinischer Strenge. Das Oval ihrer Gesichter ist ausgeprägter als in der byzantinischen Malerei, die Farben lebhafter. Diese Tendenzen werden mit der Zeit deutlicher, und die Skala leuchtender Farben und pastellzart glühender Schatten nimmt beträchtlich zu.

Die Mehrzahl der frühen Nowgoroder Ikonen gehört dem vierzehnten Jahrhundert an. Bei den frühesten dieser Bilder treten die russischen Züge bereits klar hervor, um ungefähr im letzten Viertel des Jahrhunderts völlig im Vordergrund zu stehen. In den ersten Jahrzehnten ist der heimische Stil manchmal tastend und suchend und neigt oft zum

Heraldischen, aber zur Darstellung des Faltenwurfs der Draperie werden allgemein Glanzlichter und Schraffen verwendet, die oft in Weiß oder zuweilen in blassen Schattierungen von Blau, Grün und Purpur ausgeführt sind. Die Gestalten stehen steifer als in der Kunst Konstantinopels. Die Farben sind durchweg gut und oft in der Tat prachtvoll, wenn ein wundervolles Rot mit delikaten grünblauen, perlweißen Farbtönen und insbesondere mit einem herrlichen Zitronengelb kontrastiert. Das Inkarnat ist gewöhnlich ockerfarben, während die Modellierung durch die Verwendung hellerer Töne der gleichen Schattierung zustande kommt, um die Glanzlichter, die oft aus zwei dünnen weißen, parallel verlaufenden Strichen bestehen, hervortreten zu lassen.

Am Ende des vierzehnten Jahrhunderts, als sich der voll entwickelte nationale Stil konsolidiert hatte, trat eine Wandlung der Auffassung ein, und der in den frühen Ikonen enthaltene Kreuzfahrergeist machte einem spirituelleren, asketischeren Ausdruck Platz. Wahrscheinlich entspricht dieser Geist dem wachsenden Einfluß der Klöster oder hat sich vielleicht als unbewußtes Gegengift der zahlreichen Versuchungen entwickelt, mit denen der erhöhte Wohlstand die menschliche Seele auf die Bahn des Fegefeuers locken zu wollen schien; was auch immer die Ursache gewesen sein mag, ihre Wirkung tritt deutlich auf den Ikonen dieser Zeit zutage. Immer noch betont linear im Stil und frei von allen unnötigen Einzelheiten, hat das Bild die gleiche unmittelbare Wirkung wie je, aber die Gestalten strecken sich nun seltsam in die Länge, als wollten sie damit ihrem Wunsch, dem Himmel nahe zu sein, Ausdruck verleihen. Manchmal stehen sie auf den Fußspitzen, als wollten sie den Zwischenraum verringern, und ihre Gesten lassen, obwohl sie immer noch gezügelt sind, doch ihre Erregung erkennen, während ihre Gewänder, die von nun an kunstvoll modelliert sind, mit jeder ihrer weiß gehöhten Falten eine stärkere Vitalität verraten. Doch trotz all ihrer Gestrecktheit und ihrer feinen fallenden Schultern haben diese Gestalten den derben Wuchs von Landbewohnern. Ihre Nasen sind noch ebenso schlank wie die ihrer byzantinischen Vorbilder, aber sie haben kleinere und rundere Köpfe, und ihre Gesichtszüge tragen deutlicher den slawischen Typ zur Schau. Charakteristisch ist auch eine lebhaftere Freude an geschweiften Linien und fesselnden Umrissen, die in den Formen des Hintergrunds zum Ausdruck kommt, ob es sich nun um Wolken, Felsen oder architektonische Einzelheiten handelt. Die Farben sind zart, aber leuchtend, außerordentlich mannigfaltig und erstaunlich klar, sie ergeben prachtvolle Lichter und Schatten, wie sie in der mittelalterlichen Malerei selten übertroffen worden sind. Die Sicherheit, mit der die Szenen in den Hintergrund eingesetzt sind, erhöht noch die allgemeine Brillanz; denn wie schwierig das Thema, wie zahlreich die beteiligten Persönlichkeiten auch sein mögen, nie kommt ein Gefühl der Gedrängtheit oder Zusammenschnürung auf. Das Thema fügt sich bewundernswert seinem Rahmen ein, und das Verhältnis des Hintergrunds zur Szene ist immer richtig.

Obwohl die Ikonenmaler im allgemeinen in der Anonymität verharrten, sind drei Künstler, die unter ihren Zeitgenossen großen Ruhm erlangten, aus ihr hervorgetreten. Der erste war Theophanes, genannt der Grieche, weil er aus Byzanz nach Nowgorod kam. Er tauchte um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Rußland auf und war in den siebziger Jahren bereits in und um Nowgorod bekannt und berühmt. Seine Fresken gehören zu den besten der Epoche, nicht nur im griechisch-orthodoxen Osten, sondern auch im römisch-katholischen Westen. Heute wird ihm auch eine Reihe hervorragender Ikonen zugeschrieben. Auf diesen wie auf den Fresken ist die Draperie der Gewänder großartig modelliert; seine Heiligen haben den eifernd vergeistigten Ausdruck und seine Szenen die herbe und gekünstelte Farbskala der byzantinischen Welt. Dessen ungeachtet wurde er ebenso zu einem russischen Künstler, wie El Greco zum Spanier wurde.

Die Bedeutung des Theophanes beschränkt sich nicht auf seine Leistungen oder seinen Einfluß auf den zeitgenössischen künstlerischen Durchschnitt; sie ist kaum geringer mit Hinblick auf die entscheidende Rolle, die sein Einfluß bei der Entwicklung der Kunst Andrei Rubljows spielte. Rubljow, der zweite der erwähnten drei Künstler, wurde um 1370 in Rußland geboren. Sein Name wird zum ersten Mal im Zusammenhang mit der neuerlichen Ausgestaltung der Verkündigung-Kathedrale in Wladimir genannt, wo Rubljow wahrscheinlich die Gelegenheit zum Studium einiger der schönsten alten Ikonen hatte, die dort verwahrt wurden. Über sein Leben ist nur weniges bekannt; man weiß auch nicht, wann er zum ersten Mal Theophanes begegnet ist. Um 1405 war er jedenfalls bei der Ausschmückung der ersten Moskauer Verkündigung-Kathedrale mit Wandmalereien als dessen Gehilfe tätig. Zu dieser Zeit war Rubljow Mönch im Spas-Andronіewski-Kloster zu Moskau geworden. Hier verbrachte er den Rest seines Lebens und starb ungefähr 1430. Er ist der größte Maler des russischen Mittelalters und den hervorragendsten italienischen Primitiven ebenbürtig. Sein bekanntestes Werk — die Ikone der Dreifaltigkeit des Alten Testaments — wurde erst im Jahre 1909 als Rubljowsches Original von seltener Schönheit wiederentdeckt. Wie seine übrigen erhaltenen Werke ist sie von dem milden, ruhevollen, tief religiösen Geist durchdrungen, der ihn erfüllte und den er seinen Gemälden mitzuteilen verstand, wo er in der bemerkenswert feinfühligen und flüssigen Zeichnung und den außerordentlich delikaten, harmonischen Farben zum Ausdruck kommt. Rubljow hinterließ einen tiefen Eindruck bei den Künstlern seiner Zeit, und viele zeitgenössische Werke lassen deutlich seinen Einfluß erkennen. Da er eine Werkstatt begründete und Gehilfen beschäftigte, ist die einwandfreie Bestimmung von Ikonen der Rubljow-Schule oft sehr schwer.

Dionysius, der dritte hervorragende Maler, hatte ebenfalls eine Werkstatt, in der seine Gehilfen arbeiteten, und auch er gewann durch seine Kunstfertigkeit eine große Anzahl Anhänger und Nachahmer, aber damit ist auch das, was er mit Rubljow gemeinsam hat, zu Ende. Dionysius wurde um 1440 geboren und starb im Jahre 1505, und seine Gemälde spiegeln den unruhig fragenden Geist dieses stürmischeren Jahrhunderts wider. Obwohl seine Farben weniger leuchtend und die Gesichter seiner Gestalten weniger lebendig und individuell erfaßt sind als auf den Nowgoroder Ikonen des vierzehnten Jahrhunderts, ist seine Wiedergabe ausgefeilter und läßt deutlich sein Interesse für die technischen Aspekte der Malerei, besonders mit Hinblick auf die Komposition und Perspektive, erkennen. Er legte mehr Nachdruck auf die Gesten und Emotionen, als das bisher der Fall gewesen war, aber eine gewisse unruhige Eleganz lenkt manchmal von der spirituellen Intensität seiner Bilder ab und deutet — wenn auch nur schwach — eine wachsende Unzufriedenheit mit der alten ikonographischen Tradition an.

Am stärksten empfand man diese Unzufriedenheit in Moskau, obwohl der endgültige Bruch nicht früher als im siebzehnten Jahrhundert erfolgen sollte. In der Vergangenheit hatte Moskau hervorragende Künstler hervorgebracht, die die bestehende Tradition voll und ganz bejahten. Später, als die Türken im Jahre 1453 Konstantinopel eroberten und die junge Hauptstadt eine neue Bedeutung erhielt, brach eine Zeit des Wohlstands an. Aus ihr ging eine begüterte Klasse hervor, die die Mittel und den Willen hatte, das Patronat über die Kunst zu übernehmen. Die Anwesenheit einer byzantinischen Prinzessin mit italienischer Erziehung als Zarin in der Hauptstadt und die Ankunft einer Gruppe italienischer Architekten in Moskau, denen der Zar zahlreiche bedeutsame Bauvorhaben in der Stadt übertrug, riefen ein neues künstlerischcs Bewußtsein und ein völlig neuartiges Schönheitsbedürfnis auf den Plan. Kaufleute und Adelige trachteten nun nach dem Besitz künstlerisch wertvoller Ikonen, und die Ikonenmaler bemühten sich, ihre bisher vor allem emotional und spirituell bestimmten Bilder mit spezifisch malerischen Grundzügen auszustatten. Die Ikonen dieser Zeit machen das anschaulich, denn viele haben einen Hang zur Gefälligkeit und Dekorativität auf Kosten der intensiven und spirituellen Wirkung der Malereien der Nowgoroder Schule.

Im Laufe der Zeit wurden diese Tendenzen stärker. Die Künstler, die in den königlichen Werkstätten des Zeughauses für die Zaren arbeiteten, und jene, die vornehmlich für die Stroganows — eine Familie fürstlicher Kaufleute und großer Liebhaber und Mäzene der Ikonenkunst — malten, neigten mehr und mehr zu einem stilisierten Naturalismus, den sie mit einer fast übertriebenen Vorliebe für eine Menge minutiöser Details verbanden. Obwohl sie die menschliche Gestalt noch schmäler und gestreckter darstellten, als das bisher der Fall gewesen war, verkleinerten sie die architektonischen Einzelheiten und die Blumen und Tiere, mit denen sie den Hintergrund belebten, so daß auch ihre größten Ikonen etwas von der Art östlicher Miniaturen hatten. Wenn sie auch die geistige Intensität der älteren Maler vermissen ließen, blieben sie nichtsdestoweniger aufrichtige Künstler, und zwar solche von hervorragender Qualität. Darüber hinaus waren sie bewußte Künstler, weshalb sie oft ihre Werke signierten. Mit ihrem Stil wandten sie sich vor allem an die Kenner; das mag wohl erklären, warum viele ihrer Gemälde zusätzlich auf der Rückseite der Tafeln mit den Namen der Auftraggeber versehen sind. Diese Ikonen stellen die letzte Blüte der Malerei des russischen Mittelalters dar, denn ihr traditioneller Stil ging schnell dem Verfall entgegen, als er mit dem westlichen Naturalismus in Berührung kam. Die Reformen Peters des Großen beschleunigten diesen Prozeß und setzten jedweder möglichen Entwicklung im hergebrachten ikonographischen Rahmen ein jähes Ende. Der alte Stil sank zum Handwerk herab, um nur noch gelegentlich Ikonen von Wert hervorzubringen. Und doch war er in der Vergangenheit eine hohe Kunst gewesen, die der Welt Meisterwerke geschenkt hatte, deren Schönheit eigener Prägung dem Vergleich mit jedem beliebigen religiösen Bild der italienischen und flämischen Primitiven standhält.

INTRODUCTION

En 1844, un fils nacquit dans l'une des principales familles paysannes d'un paisible village du département de Koursk en Russie. Paul Kondakov, le père de l'enfant, était serf mais il était aussi l'intendant du prince Troubetovsky à qui appartenait le village. L'enfant fut baptisé du nom de Nikodème et au cours de ses premières années rien ne le distinguait de la foule des petits paysans du voisinage, rien ne permettait de supposer qu'il allait devenir l'un des plus grands savants de son temps, une autorité de renommée mondiale. Le petit Nikodème ne resta pas longtemps dans son village natal. Le prince récompensa Kondakov de ses services en lui accordant la liberté et la famille s'établit a Moscou et envoya son fils à l'école. Il avait dix-sept ans, il étudiait déjà l'histoire et la philosophie à l'Université de Moscou. Six années plus tard, il entreprit le premier de ses nombreux voyages; en effet, au cours des trente années qui suivirent, Kondakov parcourut toute la Russie d'Europe, l'Europe Orientale, les Balkans, le Proche et le Moyen Orient pour étudier l'art et l'archéologie de ces pays. En 1870, il fut nommé à la chaire des beaux arts de l'université de Novorossisk. Dès lors, à côté de ses nombreuses responsabilités d'enseignant, il put se consacrer à l'étude de l'art et de l'archéologie médiévale russe et byzantine. Il publiait rapidement les résultats de ses recherches, chacun de ses ouvrages était révélateur et passionnant. Il fut comblé d'honneurs dont son élection à l'Académie. Mais en 1909, il fut particulièrement heureux d'être nommé président d'un comité chargé d'encourager le renouveau des traditions de la peinture des icônes qui menaçait de disparaître.

Lorsqu'éclata la révolution, Kondakov se trouvait en Crimée. Peu après, il s'installa à Odessa pour y compléter son grand ouvrage sur les icônes russes, et en 1920 il s'installa à Varna. C'est là que deux ans plus tard, il reçut l'invitation de se rendre à Prague. Il fut enchanté de cette proposition et il vécut à Prague jusqu'à sa mort en 1925, donnant régulièrement des conférences sur différents aspects de l'art médiéval en Europe centrale. Pour célébrer son quatre-vingtième anniversaire, on décida de publier son grand ouvrage sur les icônes russes. Kondakov mourut avant de voir la réalisation de ce projet car le livre ne parut qu'en 1931. Mais au cours de la dernière année de sa vie, il vit se réaliser un rêve qu'il car essait depuis longtemps: la réunion à Bucarest du premier Congrès des Etudes Byzantines en Europe occidentale congrès auquel il put encore se rendre en personne. Ce congrès se réunit maintenant à intervalles réguliers dans différents centres scientifiques européens. On ne saurait imaginer de meilleur couronnement d'une vie consacrée à la création et au développement des études byzantines.

L'année qui suivit la mort de Kondakov vit la fondation du *Byzantion*, revue scientifique publiée en Europe occidentale et consacrée exclusivement aux questions byzantines. Le premier tome de la revue fut dédié à la mémoire de Kondakov. Puis, en 1927, on fonda en son honneur le Seminarium Kondakovianum de Prague. Ces hommages étaient bien mérités. En effet c'est en grande partie grâce aux efforts de Kondakov que la valeur de l'art byzantin fut généralement reconnue et que les chefs-d'oeuvre de cette école ont repris la place qui leur revient aux côtés des autres grandes écoles de l'art mondial.

Kondakov fit surtout beaucoup pour éveiller un large intérêt pour les magnifiques peintures religieuses de la Russie médiévale. Il étudia à fond les icônes qui nous sont parvenues et put tracer les grandes lignes de leur développement, distinguer les styles des différentes écoles et dater approximativement la plupart des oeuvres importantes qui se trouvaient à sa portée. Travail méticuleux et ardu car toutes ces peintures suivent les lignes traditionnelles de l'iconographie des débuts du christianisme; aucune des oeuvres les plus anciennes n'est signée et les documents qui auraient pu guider Kondakov dans ses recherches étaient fort rares. Mais en dépit de tout cela, ses conclusions furent presque toujours justes. Les grands travaux de nettoyage et de restauration entrepris en URSS après la révolution ont beau avoir donné une

foule de renscignements nouveaux qui ont naturellement modifié certaines des dates de Kondakov et ajoutés de nombreux détails au tableau qu'il avait brossé, il est étonnant de voir combien peu il a fallu, pour l'essentiel, modifier les dates et les opinions présentées dans ses oeuvres monumentales.

Dès 1830, beaucoup de Russes commencèrent à s'intéresser davantage à l'art byzantin et à l'art religieux russe. Vers cette époque, plusieurs riches marchands se mirent à collectionner des icônes non pas pour leur signification religieusc mais pour leur valeur artistique. On forma des sociétés scientifiques pour encourager cet intérêt ce qui entraîna une augmcntation sensible du prix des icônes. Tenté par ce nouveau marché, un photographe entreprenant des années 1880 se rendit dans le Caucasc où les anciens monastères étaient encore nombreux; il engagea les autorités religieuses à l'autoriser à remplacer les icônes ternies et usées de leurs églises par des icônes neuves et brillantes. Il put ainsi mettre la main sur plusicurs oeuvres anciennes qu'il vendit à des prix fort élevés. Mais les autorités de St. Pétersbourg furent vite mises au courant et mirent fin à l'activité du photographe. Cet épisode eut néanmoins un effet stimulant sur les marchands de tablcaux et les antiquaires; de nombreuses collections célèbres comme celles d'Ostroukhov et de Riaboushinsky datent de cette périodc. En 1913, les icônes constituaient une importante section de l'exposition d'art russe ancien qui eut licu à Moscou à l'occasion des fêtes du tricentenaire du règne des Romanov.

Icônc est un mot grec qui signifie image. L'église grecque orthodoxe se considère comme le reflet du royaume de Dieu sur la terre; de même elle considère les icônes comme les images des personnages et de scènes qu'ils représentent. Les icônes sont donc les images religieuses sacrées de l'église grecque orthodoxe. Bien que certaines icônes moins anciennes soient en métal, la majorité est peinte sur bois. La forme est dérivée de celle des portraits funéraires de l'ancienne Egypte. Les Byzantins perfectionnèrent la technique et développèrent l'iconographie transformant cet art ancien en quelque chose d'cntièrement chrétien et d'entièrement leur. A leur tour, les Russes firent avancer cet art tout en lui imprimant un caractère national.

La préparation du panneau de bois sur lequel l'icône est peinte est un processus assez compliqué. Il fallait d'abord bien lisser le bois et ensuite, si c'était nécessaire, en renforcer la paroi arrière en insérant des coins dans des fentes spécialement pratiquées dans ce but. Ensuite, on couvrait le panneau d'une couche de plâtre de Paris correspondant, en une certaine mesure, à la surface de plâtre sur un mur. Souvent cette couche était recouverte d'une toile, bien frottée dans lc plâtre et enduite d'une deuxième couche de plâtre. Quand le plâtre avait durci, il fallait le polir pour obtenir une surface lisse et polie sur laquelle on esquissait les contours de l'image; pour cela, les peintres russes utilisaient en général de la peinture rouge. Ces esquisscs suivaient de très près la tradition définie dans un recueil de contours appelées les „Podliniki" ou „Vcrsions autorisées" groupées en manuels à l'usage des peintres. Ensuite, application du fond: en général de l'or en feuilles bien que parfois les Russes préféraient l'argent ou le rouge tandis que les peintres de Novgorod affectionnaient un fond blanc et ceux de Pskov un fond vert. Il fallait attendre que ce fond ait séché et ce n'est qu'alors quc le peintrc pouvait se mettre à l'exécution de la scène proprement dite en utilisant des couleurs diluées au jaune d'oeuf pour leur donner le brillant et l'opacité voulus.

A l'origine, lcs icônes étaient surtout destinées aux égliscs et aux processions, ces dernières étant en général peintes sur les deux côtés du panneau. Ces premières icônes étaient de dimensions assez grandes mais avec l'introduction d'une iconostase compliquée — ce fut presque certainement une innovation russe datant du XIVe siècle — elles devinrent peu à peu plus petites. L'iconostase servait à la fois d'écran séparant le corps de l'église des absides où se trouvaient les autels et aussi, comme son nom l'indique, de support pour les icônes. Dès lc début, la place de l'icône sur l'iconostase était strictement définie et les icônes de la première rangée ou rangée principale étaient presque toujours plus grandes que les autres. A Moscou, à partir du XVe siècle, la demandc sc fait sentir pour des icônes plus petites, mieux adaptées aux chapelles privées qu'on construisait en grand nombre dans la capitale. La prospérité croissante des Moscovites leur fit aussi désirer de posséder personnellement des icônes et on prit l'habitude de placer une icône dans le coin droit du fond de chaque pièce ainsi qu'à la tête de chaque lit de la maison. L'habitude d'incruster de pierres précieuses une icône particulièrement aimée date du XIVe siècle; elle fut bientôt suivie de l'introduction de cadres de métal ou d'écrins de métal recouvrant soit toute l'image à l'exception des visages et des mains des personnages ou bien seulement certains détails tels que les nimbes.

L'art chrétien fut introduit en Russie à une époque relativement tardivc. Il était déjà entièrement développé car cc n'cst qu'en 988 que Vladimir le Grand, prince de Kiev adopta la forme grecque orthodoxe du christianisme comme religion officiellc de la principauté. Vladimir ordonna la destruction de tous les objets du culte païen et l'art de Constantinople devint aussi désormais celui de Kiev. Vladimir fit venir de Bulgarie certains des prélats et des artisans dont il avait besoin mais la majorité vint de Byzance. Le prince se hâtait de bâtir dans sa principauté des églises dont la magnificence convertit le peuple; des artisans russes furent chargés d'aider les maîtres byzantins dans l'exécution des désirs du prince. On bâtit donc, avec une surprenante vitesse, de magnifiques églises à Kiev; on les orna de somptueuses

mosaïques et de peintures mais, une fois de plus, Vladimir dut s'adresser à Byzance pour les vêtements et les ornements destinés à les compléter.

Les icônes furent parmi les premiers objets du culte que Vladimir et ses successeurs immédiats importèrent de Byzance. Mais jusqu'à présent, malgré l'admirable travail entrepris après la révolution dans les Ateliers de Restauration de l'Etat on n'a encore découvert aucun panneau datant du Xe siècle. Les premières oeuvres connues datent du XIe et, à de rares exceptions près, il s'agit d'oeuvres d'artistes byzantins et non russes. Cependant, les restaurateurs russes contemporains ont mis au jour un certain nombre d'icônes des XIIe et XIIIe siècles provenant des écoles de Novgorod et de Vladimir Souzdal. Les éléments byzantins sont encore prédominants dans la majorité de ses premières oeuvres mais on y discerne déjà nettement certaines caractéristiques russes. Par exemple, les visages peints par les Russes ont un ovale un peu plus naturel et une expression moins sévère que les visages grecs, les corps sont plus trapus et moins élégants, leur aspect est plus plat par l'absence du modelé qui est un trait si caractéristique de l'art byzantin. D'autre part, les contours sont plus définis, plus linéaires et plus succints et leur effet est plus frappant grâce à l'élimination de tous les détails superflus.

Recouvertes d'autres peintures, la plupart des icônes du XIIe et du XIIIe siècle de l'école de Vladimir Souzdal échappèrent à l'étude de Kondakov; mais basant son jugement sur des icônes un peu plus tardives de la même école, il sut définir avec justesse l'importance de son influence sur le développement ultérieur de la peinture Moscovite. Il sut aussi très vite apprécier la gloire de la peinture de Novgorod disposant pour cela d'une masse de matérial d'étude.

Dans l'histoire, Novgorod fait figure de ville privilégiée; ce fut la seule des grandes villes russes à échapper à l'invasion mongole de 1244 et aux deux siècles d'occupation asiatique qui suivirent. En sécurité, indépendante et autonome, Novgorod put se développer normalement, établir des relations commerciales profitables avec l'Europe occidentale et septentrionale et devenir rapidement une république marchande prospère et florissante. Les premiers artistes étaient venus à Novgorod avec le christianisme et au XIIe siècle, leur nombre s'était rapidement accru. Puis, quand les Mongoles établirent leur domination sur le reste du pays, de nombreux autres artistes vinrent se réfugier à Novgorod. C'était seulement dans ce coin du pays qui échappait à l'occupation que leur art pouvait se développer librement et sans entraves. Ainsi, par la force des circonstances, Novgorod devint, au cours des trois prochains siècles, le centre culturel du pays, jouant, dans l'histoire de l'art russe le rôle de la Toscane dans celle de l'art italien.

Au début, les artistes de Novgorod s'étaient tournés vers Byzance comme l'avaient fait ceux de Kiev et comme ces derniers, en se développant, ils commencèrent bientôt à exprimer dans leurs oeuvres leurs propres goûts et sentiments. C'est ainsi que, dès le début ou presque, la peinture de Novgorod commença à diverger de celle de Byzance, graduellement mais d'une manière bien nette. D'abord, la principale différence tenait dans l'atmosphère: en effet au XIIe et au XIIIe siècles, l'église russe dut souvent lutter contre le paganisme qui, bien qu'interdit, survivait en cachette. Pour y faire pièce, l'église se pénétra d'une sorte d' esprit de croisade; les icônes étaient un moyen d'une immense valeur pour faire avancer la cause chrétienne et dans les nombreux visages de saints qui nous regardent sur les icônes on retrouve une trace de cet esprit militant de l'église. Mais l'ardeur de ces saints est douce et sereine, elle s'est éloignée de la sévérité byzantine. L'ovale des visages est plus prononcé que dans la peinture de Byzance et les couleurs sont plus animées. Avec les années, ces tendances deviennent plus marquées et la gamme des couleurs vives et des teintes pastel brillantes l'enrichit beaucoup.

La majorité des premières icônes de Novgorod datent du XIVe siècle. Les toutes premières sont nettement marquées par l'élément russe lequel domine totalement dans le dernier quart du siècle. Dans les premières décénies, le style national est ébauché, il se ressent de la peinture héraldique mais les lumières et les hachures sont généralement utilisées pour indiquer des draperies, elles sont souvent exécutées en blanc dans des nuances claires de bleu, de vert et de pourpre. Les personnages sont plus trapus que ceux de l'art de Constantinople; les couleurs sont bonnes partout, parfois splendides. Un rouge magnifique constraste superbement avec les bleu-verts, les blancs nacrés et un jaune citron très agréable. Les chairs sont généralement de couleur ocre tandis que le modelé est rendu par des teintes plus pâles de la même couleur pour faire ressortir les lumières qui sont souvent indiquées par deux petits coups de pinceau blancs parallèles.

A la fin du XIVe siècle, avec le plein essor du style national, on assiste à un changement et le ton de croisade qui marque les premières icônes fait place à une expression plus spirituelle et ascétique. Il s'agit là d'un écho de la vie monastique dont l'influence s'accroît ou bien peut-être d'une réaction inconsciente aux nombreuses tentations de la prospérité, tentations qui pouvaient conduire l'âme sur la route du purgatoire. Quoiqu'il en soit, l'effet est nettement visible dans les icônes de cette période. D'un style très linéaire, dépouillé de tout détail superflu, la peinture reste toujours incisive mais les personnages s'allongent et s'étirent curieusement comme pour atteindre le ciel. Parfois, ils se tiennent sur la pointe des pieds comme pour réduire la distance qui les en sépare. Mais leurs gestes toujours mesurés indiquent leur émotion. Les draperies, modelées avec art, expriment davantage de vie dans les plis hachurés de blanc.

Pourtant, malgré leur élongation et leurs épaules fragiles et tombantes, ces personnages ont la charpente robuste des paysans. Les nez gardent la finesse de leurs modèles byzantins, mais les têtes sont plus petites et rondes et les traits plus slaves. Les artistes semblent prendre un goût plus vif aux lignes sinueuses et aux contours nets, goût qu'ils cherchent à satisfaire dans les dessins du fond, nuage, rochers, architectures. Les couleurs sont fines mais intenses, très variées et d'une étonnante clarté, splendeur de nuances et de teintes qui a rarement été égalée dans la peinture médiévale. La sûreté avec laquelle les scènes sont disposées sur le fond ajoute encore à la haute qualité de ces oeuvres; aussi complexe que soit le sujet, aussi nombreux les personnages, il n'y a jamais d'impression de surcharge ou d'étroitesse. Le sujet tient admirablemcnt. dans son cadre, les proportions entre la scène et le fond sont toujours harmonieuses.

L'anonymat était la règle générale pour les peintres d'icônes; trois artistes y échappèrent pourtant grâce à leur grande renommée parmi leurs contemporains. Le premier de ces artistes fut Théophane dit le Grec parce qu'il était venu de Byzance. Il arriva en Russie vers le milieu du XIVe siècle et dès les années 1370 il était célèbre à Novgorod et dans les alentours. Ses fresques comptent parmi les plus belles de l'époque dans l'Occident catholique romain comme dans l'Orient catholique grec orthodoxe. Plusieurs icônes, également splendides lui sont attribuées. Dans les fresques et les icônes, la draperie des vêtements est magnifiquement modelée, ses saints gardent l'âpre spiritualité d'expression et ses scènes les agencements de couleurs austères et raffinées du monde byzantin. Pourtant il devint un artiste russe, comme El Greco devint un artiste espagnol.

L'importance de théophanès dépasse ses propres créations et même son influence sur les autres artistes de son époque; son rôle dans la formation de l'art d'André Roublev est presque aussi capital. Roublev, le deuxième des artistes dont nous connaissons le nom, nacquît en Russie vers 1370. Son nom apparaît pour la première fois en rapport avec la redécoration de la Cathédrale de l'Annonciation à Vladimir où le peintre dut avoir l'occasion de voir quelques unes des plus belles icônes anciennes. Nous connaissons très mal sa vie et nous ne savons pas quand se situe sa première rencontre avec Théophanès. Mais en 1405, il l'aidait dans la création des décorations murales de la première cathédrale de l'Annonciation à Moscou. A cette époque Roublev était déjà entré au monastère Spas Andronievsky de Moscou. Il y passe le reste de sa vie et mourut vers 1430. Roublev est le plus grand des peintres russes du Moyen Age; son art égale celui des meilleurs primitifs italiens. Ce n'est qu'en 1909 que son oeuvre la plus connue — l'icône de la Trinité de l'Ancien Testament — fut révélée dans toute sa splendeur. Comme les autres oeuvres que nous connaissons de lui, cette icône est pénétrée d'un esprit doux, calme, profondément religieux qui s'exprime par un dessin remarquablement sensible et fluide et par des couleurs très fines et harmonieuses. Roublev impressionna fortement les artistes de son époque et son influence apparaît nettement dans de nombreuses oeuvres du temps. Il avait ouvert un atelier où il employait des aides; aussi est-il souvent très difficicile de déterminer exactement l'auteur d'une icône de l'école Roublev.

Notre troisième grand peintre, Dionysius, avait lui aussi un atelier et des aides. Il eut beaucoup de disciples mais c'est là que s'arrête toute ressemblance entre Roublev et lui. Dionysius nacquit vers 1440 et mourut en 1505; ses oeuvres relèvent de l'esprit inquiet et interrogateur d'un âge plus mouvementé. Ses couleurs sont moins brillantes, les visages sont moins vivants et individuels que sur les icônes du XIVe siècle à Novgorod, mais sa présentation est plus étudiée. On sent que l'artiste s'intéressait aux aspects techniques de la peinture, surtout à la composition et à la perspective. Il met davantage d'accent sur les gestes et les émotions mais une certaine élégance inquiète atténue parfois l'intensité spirituelle de ses peintures et annonce, d'une façon encore très vague, le mécontentement qui va se faire jour à l'égard de l'ancienne théorie iconographique.

Cette insatisfaction se fit particulièrement sentir à Moscou bien que la rupture définitive n'eut lieu que vers la fin du XVIIe siècle. Autrefois, Moscou avait eu des artistes de haute qualité qui se pliaient sens arrière pensée aux traditions existantes. La prise de Constantinople par les Turcs en 1453 donna une importance nouvelle à la jeune capitale; on était à l'aube d'une ère de prospérité qui créa une classe de riches qui pouvaient et voulaient dépenser de l'argent pour encourager les arts. La présence dans la capitale d'une tsarine, princesse byzantine de formation italienne, l'arrivée à Moscou d'un groupe d'architectes italiens à qui le tsar confia d'importants travaux dans la ville, rendirent les gens plus sensibles à l'art en leur donnant des préoccupations esthétiques toutes nouvelles. Marchands et nobles voulaient désormais posséder des icônes de valeur artistique; les peintre d'icônes qui s'étaient surtout attachés au contenu émotif et spirituel des icônes cherchaient maintenant à leur donner le caractère spécifique de la peinture. Le résultat de ces efforts se reflète dans les icônes de cette époque; beaucoup d' entre elles sont décoratives et agréables sans avoir l'intensité et la spiritualité de celles de l'école de Novgorod.

Avec le passage des années, ces tendances gagnèrent du terrain. Les artistes employés par les tsars dans les ateliers royaux installés dans le Palais des Armes et ceux qui travaillaient surtout pour les Stroganov — famille de princes marchands grands amateurs et patrons de la peinture des icônes — tendaient de plus en plus à un naturalisme stylisé auquel s'ajoutait un goût presque exagéré pour une masse de tout petits détails. Ils étirèrent encore plus que par le passé

les corps humains mais ils raccourcirent les éléments architecturaux et réduirent les fleurs et les animaux qui mettaient de la vie dans le fond du tableau: ainsi même leurs plus grandes icônes commencèrent à ressembler à des miniatures orientales. Ils n'avaient plus l'intensité spirituelle de leurs prédécesseurs mais c'étaient néanmoins des artistes sincères et de très haute qualité. Qui plus est, c'étaient des artistes conscients et pour cela ils signaient souvent leurs oeuvres. Leur style plaisait surtout aux connaisseurs ce qui explique probablement pourquoi tant d'icônes portent, au dos de leurs panneaux les noms de patrons qui les avaient commandées. Ces icônes représentent la dernière floraison de la peinture médiévale russe car le style traditionnel se détériora rapidement au contact du naturalisme occidental. Les réformes de Pierre le Grand accélérèrent ce processus et mirent rapidement fin à toute possibilité d'évolution dans le cadre iconographique. L'ancien style continua à vivoter comme artisanat produisant de ci de là une icône de valeur. Et pourtant la peinture des icônes avait été un grand art et avait donné au monde des chefs-d'oeuvre aussi beaux, à leur manière, que les peintures religieuses des primitifs italiens et flamands.

THE PLATES

TAFELN · LES PLANCHES

1

THE ARCHANGEL MICHAEL.

School of Novgorod. Second half 14th century.

DER ERZENGEL MICHAEL.

Novgoroder Schule. Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.

L'ARCHANGE MICHEL.

École de Novgorod. Deuxième moitié du XIVe siècle.

2

THE ARCHANGELS GABRIEL AND MICHAEL.

School of Novgorod. Late 14th century.

DIE ERZENGEL GABRIEL UND MICHAEL.

Novgoroder Schule. Ende des 14. Jahrhunderts.

LES ARCHANGES GABRIEL ET MICHEL.

École de Novgorod. Fin du XIVe siècle.

3

THE PROPHET ELIAS.

School of Novgorod. Late 14th or early 15th century.

DER PROPHET ELIAS.

Novgoroder Schule. Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts.

LE PROPHÈTE ÉLIE.

École de Novgorod. Fin du XIVe ou début du XVe siècle.

ИЛЬЯ

4

THE VIRGIN OF SMOLENSK.

School of Novgorod. 15th century.

DIE MUTTERGOTTES VON SMOLENSK.

Novgoroder Schule. 15. Jahrhundert.

LA VIERGE DE SMOLENSK.

École de Novgorod. XVe siècle.

5

THE VIRGIN AND CHILD.

School of Novgorod. Early 16th century.

DIE MUTTERGOTTES MIT DEM KIND.

Novgoroder Schule. Anfang des 16. Jahrhunderts.

LA VIERGE ET L'ENFANT.

École de Novgorod. Début du XVIe siècle.

6

THE VERNICLE.

School of Novgorod. Early 16th century.

DAS SCHWEISSTUCH.

Novgoroder Schule. Anfang des 16. Jahrhunderts.

LA VÉRONIQUE.

École de Novgorod. Début du XVIe siècle.

7

THE VIRGIN OF KONEVETZ.

School of Novgorod. Late 15th or early 16th century.

DIE MUTTERGOTTES VON KONEWETZ.

Novgoroder Schule. Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts.

LA VIERGE DE KONEVETZ.

École de Novgorod. Fin du XVe ou début de XVIe siècle.

8

CHOIR OF THE HOLY ARCHANGELS.

School of Novgorod. 16th century.

CHOR DER HEILIGEN ERZENGEL.

Novgoroder Schule. 16. Jahrhundert.

LE CHŒUR DES SAINTS ARCHANGES.

École de Novgorod. XVIe siècle.

9

THE DEESIS CYCLE: ST PETER.

School of Rublev. First half 15th century.

AUS DEM ZYKLUS DER DEESIS: PETRUS.

Rublev-Schule. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

LE CYCLE DE LA DEESIS: SAINT PIERRE.

École de Roublev. Première moitié du XVe siècle.

ѲЯ ПЕТГ
ТЫЕСИХЪСНЪ
БГАЖИВАГОТЫ
ЄСИЦРЬИЗРАЇЛЮ
ВЪОВЪЩАЇСЯ:Р
ЧЕТЫЕСИПЕСТР
ВЪНАСЕНЬКЯН

10

THE DEESIS CYCLE: THE ARCHANGEL MICHAEL.

DER ZYKLUS DER DEESIS: DER ERZENGEL MICHAEL.

LE CYCLE DE LA DEESIS: L'ARCHANGE MICHEL.

Ἀ ΜΙΧΑΗΛ

11

THE DEESIS CYCLE: THE VIRGIN.

DER ZYKLUS DER DEESIS: DIE GOTTESMUTTER.

LE CYCLE DE LA DEESIS: LA VIERGE.

12

THE DEESIS CYCLE: THE SAVIOUR.

DER ZYKLUS DER DEESIS: DER CHRISTUS.

LE CYCLE DE LA DEESIS: LE CHRIST.

ІС
ХС
НЕНАДЛИЦА
СѸТЕСНБЕ
ЧЛВЪЛСТІЙ
НОПРАВЕНЬ
СЪСѸТЕІМ
ЖЕСѸТЕѠС
ѸТЬСАДЧ·В
НИЖЕМЪР
ѸМЪРТЕѠ
МЪКТЬВАМ·

13

THE DEESIS CYCLE: ST JOHN THE BAPTIST.

DER ZYKLUS DER DEESIS: JOHANNES DER TÄUFER.

LE CYCLE DE LA DEESIS: SAINT JEAN BAPTISTE.

Ο Α ΙΩΑ ΒΠΤΗ

14

THE DEESIS CYCLE: THE ARCHANGEL GABRIEL.

DER ZYKLUS DER DEESIS: DER ERZENGEL GABRIEL.

LE CYCLE DE LA DEESIS: L'ARCHANGE GABRIEL.

Х
Р
ГАВИЛ

15

THE DEESIS CYCLE: ST PAUL.

DER ZYKLUS DER DEESIS: PAULUS.

LE CYCLE DE LA DEESIS: SAINT PAUL.

ὁ ἅγιος Παῦλος

16

THE NATIVITY.

School of Novgorod. First half 15th century.

DIE GEBURT CHRISTI.

Novgoroder Schule. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

LA NATIVITÉ.

École de Novgorod. Première moitié du XVe siècle.

17

THE ASCENSION.

Rublev-Dionysius tradition. Second half 15th century.

CHRISTI HIMMELFAHRT.

Rublev-Dionysius-Tradition. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

L'ASCENSION DU SEIGNEUR.

Tradition Roublev-Dionysius. Deuxième moitié du XVe siècle.

18

ST GEORGE AND THE DRAGON.

School of Novgorod. First half 15th century.

DER HEILIGE GEORG MIT DEM DRACHEN.

Novgoroder Schule. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

SAINT GEORGES ET LE DRAGON.

École de Novgorod. Première moitié du XVe siècle.

19

ST GEORGE AND THE DRAGON.

School of Novgorod. Late 15th century.

DER HEILIGE GEORG MIT DEM DRACHEN.

Novgoroder Schule. Ende des 15. Jahrhunderts.

SAINT GEORGES ET LE DRAGON.

École de Novgorod. Fin du XVe siècle.

20

SAINTS BORIS AND GLEB.

School of Novgorod. Late 14th, early 15th century.

DIE HEILIGEN BORIS UND GLEB.

Novgoroder Schule. Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts.

LES SAINTS BORIS ET GLEB.

École de Novgorod. Fin du XIVe ou début du XVe siècle.

21

SCENE FROM THE LIFE OF SAINTS BORIS AND GLEB.

Stroganov School. Moscow. About 1590.

SZENE AUS DEM LEBEN DER HEILIGEN BORIS UND GLEB.

Stroganov-Schule. Moskau. Um 1590.

SCÈNE DE LA VIE DES SAINTS BORIS ET GLEB.

École de Stroganov. Moscou. Vers 1590.

ярославъ

22

SCENE FROM THE LIFE OF JAROSLAV THE WISE.

Stroganov School. Moscow. About 1590.

SZENE AUS DEM LEBEN JAROSLAWS DES WEISEN.

Stroganov-Schule. Moskau. Um 1590.

SCÈNE DE LA VIE DE JAROSLAV LE SAGE.

École de Stroganov. Moscou. Vers 1590.

23

SAINTS FLORUS AND LAURUS.

School of Novgorod. Last quarter 15th century.

DIE HEILIGEN FLORUS UND LAURUS.

Novgoroder Schule. Letztes Viertel des 15. Jahrhunderts.

LES SAINTS FLORUS ET LAURUS.

École de Novgorod. Dernier quart du XVe siècle.

24

ST NICHOLAS.

School of Moscow. Second half 15th century.

DER HEILIGE NIKOLAUS.

Moskauer Schule. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

SAINT NICOLAS.

École de Moscou. Deuxième moitié du XVe siècle.

25

SCENE FROM THE LIFE OF ST NICHOLAS.

School of Moscow. Early to middle 16th century.

SZENE AUS DEM LEBEN DES HEILIGEN NIKOLAUS.

Moskauer Schule. Anfang bis Mitte des 16. Jahrhunderts.

SCÈNE DE LA VIE DE SAINT NICOLAS.

École de Moscou. Début ou milieu du XVIe siècle.

26

SCENE FROM THE LIFE OF ST NICHOLAS.

School of Novgorod. 16th century.

SZENE AUS DEM LEBEN DES HEILIGEN NIKOLAUS.

Novgoroder Schule. 16. Jahrhundert.

SCÈNE DE LA VIE DE SAINT NICOLAS.

École de Novgorod. XVIe siècle.

27

SCENE FROM THE LIFE OF ST NICHOLAS.

School of Novgorod. 16th century.

SZENE AUS DEM LEBEN DES HEILIGEN NIKOLAUS.

Novgoroder Schule. 16. Jahrhundert.

SCÈNE DE LA VIE DE SAINT NICOLAS.

École de Novgorod. XVIe siècle.

28

ST LUKE THE EVANGELIST.

School of Novgorod. Late 15th century.

DER EVANGELIST LUKAS.

Novgoroder Schule. Ende des 15. Jahrhunderts.

SAINT LUC L'ÉVANGÉLISTE.

École de Novgorod. Fin du XVe siècle.

Ѧ · ЙІ · ЛѮКА

29

ST JOHN THE THEOLOGIAN.

School of Novgorod. Late 15th century.

JOHANNES DER THEOLOGE.

Novgoroder Schule. Ende des 15. Jahrhunderts.

SAINT JEAN LE THÉOLOGIEN.

École de Novgorod. Fin du XVe siècle.

30

ST PARASKEVI.

School of Novgorod. Late 15th, early 16th century.

DIE HEILIGE PARASKEVI.

Novgoroder Schule. Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts.

LA SAINTE PARASKEVI.

École de Novgorod. Fin du XVe, début du XVIe siècle.

СТАЯ
ВАТИНИЯ

31

DETAIL FROM A 'SIX DAY' ICON: THE HARROWING OF HELL.
School of Novgorod. First half 16th century.

AUSSCHNITT EINER „SECHS-TAGE"-IKONE:
CHRISTI HÖLLENFAHRT.
Novgoroder Schule. Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

DÉTAIL D'UNE ICÔNE DE «SIX JOURS»: DESCENTE AUX LIMBES.
École de Novgorod. Première moitié du XVIe siècle.

32

DETAIL FROM A 'SIX DAY' ICON: THE DIVINE POWERS.

AUSSCHNITT EINER „SECHS-TAGE"-IKONE:
DIE GÖTTLICHEN MÄCHTE.

DÉTAIL D'UNE ICÔNE DE «SIX JOURS»: LES POUVOIRS DIVINS.

33

DETAIL FROM A 'SIX DAY' ICON: THE ASSEMBLY OF THE BAPTIST.

AUSSCHNITT EINER „SECHS-TAGE" - IKONE:
DIE VERSAMMLUNG VON JOHANNES DER TÄUFER.

DÉTAIL D'UNE ICÔNE DE «SIX JOURS»:
L'ASSEMBLÉE DE SAINT JEAN BAPTISTE.

34

DETAIL FROM A 'SIX DAY' ICON: THE ANNUNCIATION.

AUSSCHNITT EINER „SECHS-TAGE"-IKONE: DIE VERKÜNDIGUNG.

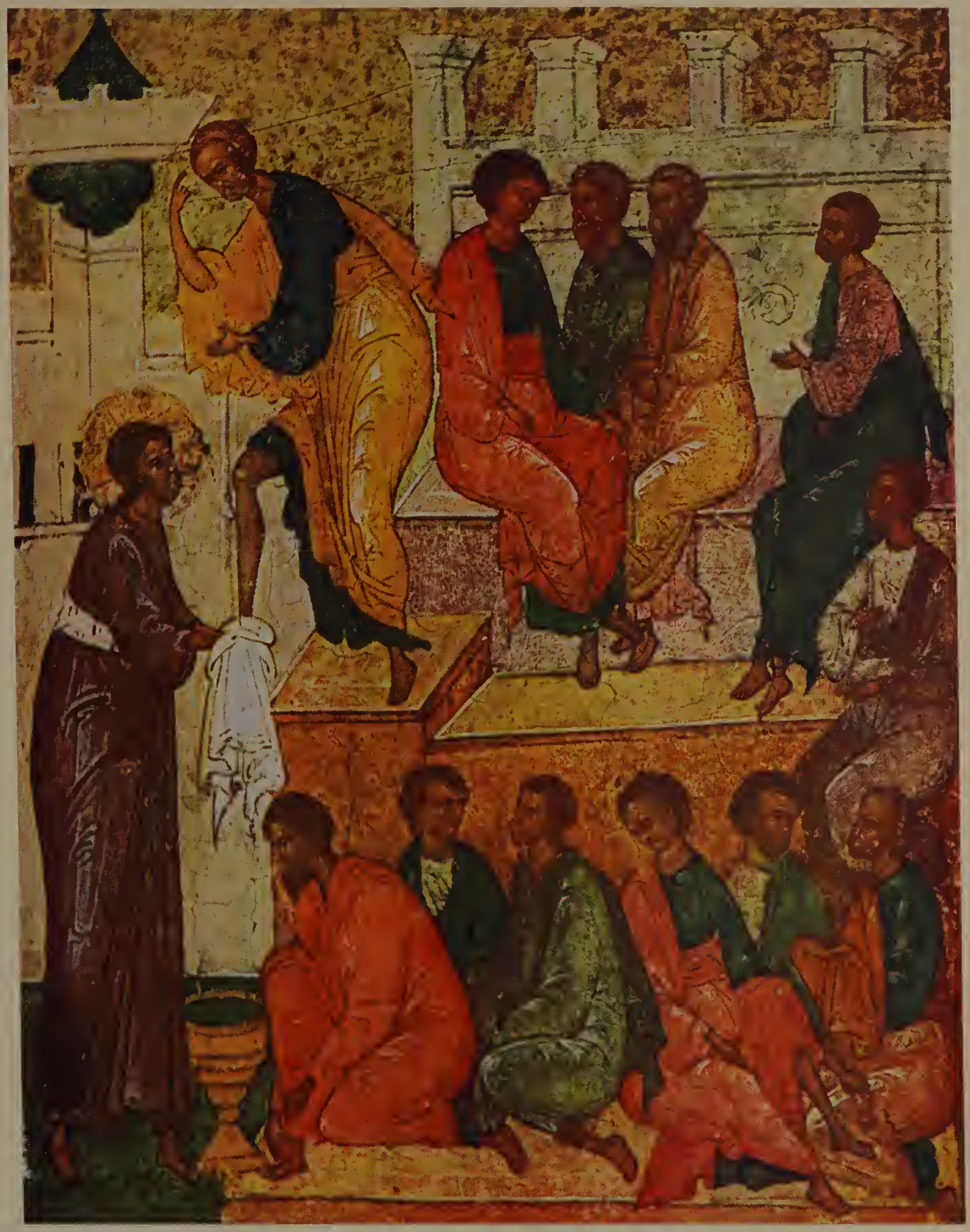
DÉTAIL D'UNE ICÔNE DE «SIX JOURS»: L'ANNONCIATION.

35

DETAIL FROM A 'SIX DAY' ICON: THE WASHING OF THE FEET.

AUSSCHNITT EINER „SECHS-TAGE"-IKONE: DIE FUSSWASCHUNG.

DÉTAIL D'UNE ICÔNE DE «SIX JOURS»: LE LAVEMENT DES PIEDS.



36

DETAIL FROM A 'SIX DAY' ICON: THE BODY OF SAINTS.

AUSSCHNITT EINER „SECHS-TAGE"-IKONE:
DIE VERSAMMLUNG DER HEILIGEN.

DÉTAIL D'UNE ICÔNE DE «SIX JOURS»: L'ASSEMBLÉE DES SAINTS.

37

THE ENTRY INTO JERUSALEM.

School of Moscow. Late 15th century.

CHRISTI EINZUG IN JERUSALEM.

Moskauer Schule. Ende des 15. Jahrhunderts.

L'ENTRÉE A JÉRUSALEM.

École de Moscou. Fin du XVe siècle.

38

THE CRUCIFIXION.

School of Novgorod. 16th century.

DIE KREUZIGUNG.

Novgoroder Schule. 16. Jahrhundert.

LA CRUCIFIXION.

École de Novgorod. XVIe siècle.

39

DESCENT FROM THE CROSS.

Northern school. Early 16th century.

DIE KREUZABNAHME.

Nördliche Schule. Anfang des 16. Jahrhunderts.

LA DESCENTE DE CROIX.

École nordique. Début du XVIe siècle.

СНЯТИЕ
С КРЕСТА

40

THE LAYING IN THE BIER.

Northern school. 16th century.

DIE BEWEINUNG.

Nördliche Schule. 16. Jahrhundert.

LAMENTATIONS.

École nordique. XVIe siècle.

41

DETAIL FROM A TRAVELLING ICONOSTASIS: THE VIRGIN.
School of Moscow. Late 15th century.

AUSSCHNITT EINES REISE-IKONOSTAS: DIE HEILIGE JUNGFRAU.
Moskauer Schule. Ende des 15. Jahrhunderts.

DÉTAIL D'UN ICONOSTASE PORTATIF: LA VIERGE.
École de Moscou. Fin du XVe siècle.

42

DETAIL FROM A TRAVELLING ICONOSTASIS: THE SAVIOUR.

AUSSCHNITT EINES REISE-IKONOSTAS: DER CHRISTUS.

DÉTAIL D'UN ICONOSTASE PORTATIF: LE CHRIST.

ІС
ХС
ПРѢИДИТЕ ПОКЛОНИМСѧ ВСЕСИЛЬНОМУ ЦАРЮ
ВЗЯМЕНЕ ПОЙМЕТЕ КОЮСУБ ОЎМЕТЕЙ

43

DETAIL FROM A TRAVELLING ICONOSTASIS:
ST JOHN THE BAPTIST.

AUSSCHNITT EINES REISE-IKONOSTAS: JOHANNES DER TÄUFER.

DÉTAIL D'UN ICONOSTASE PORTATIF: SAINT JEAN BAPTISTE.

44

DETAIL FROM A TRAVELLING ICONOSTASIS:
THE PROPHET SOLOMON.

AUSSCHNITT EINES REISE-IKONOSTAS: DER PROPHET SALOMO.

DÉTAIL D'UN ICONOSTASE PORTATIF: LE PROPHÈTE SALOMON.

ГЕПОКУ АНЬИТ НІЙКУН БУЦІТА БАЖА ЗУНІТ

45

THE ANNUNCIATION.

School of Moscow. Middle to late 16th century.

DIE VERKÜNDIGUNG.

Moskauer Schule. Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts.

L'ANNONCIATION.

École de Moscou. Milieu ou fin du XVIe siècle.

46

THE DORMITION.

School of Novgorod. 16th century.

DAS ENTSCHLAFEN DER MUTTERGOTTES

Novgoroder Schule. 16. Jahrhundert.

LA DORMITION DE LA VIERGE.

École de Novgorod. XVIe siècle.

ѲСПЕНІЄ ГЪІСУ

47

THE DEESIS.

School of Novgorod. Early 16th century.

DEESIS-IKONE.

Novgoroder Schule. Anfang des 16. Jahrhunderts.

ICÔNE DE LA DEESIS.

École de Novgorod. Début du XVIe siècle.

48

TRAVELLING OR FIELD ICONOSTASIS: LEFT PANEL.

School of Moscow. Late 15th, early 16th century.

REISE- ODER FELD-IKONOSTAS: LINKER FLÜGEL.

Moskauer Schule. Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts.

ICONOSTASE PORTATIF: VOLET GAUCHE.

École de Moscou. Fin du XVe, début du XVIe siècle.

ДМИТРІЙ
НИКОЛАЙ
ПЕТРЪ

49

TRAVELLING OR FIELD ICONOSTASIS: CENTRE PANEL.

REISE- ODER FELD-IKONOSTAS: MITTLERER FLÜGEL.

ICONOSTASE PORTATIF: VOLET CENTRAL.

50

TRAVELLING OR FIELD ICONOSTASIS: RIGHT PANEL.

REISE- ODER FELD-IKONOSTAS: RECHTER FLÜGEL.

ICONOSTASE PORTATIF: VOLET DROIT.

51

THE NATIVITY.

Novgorodian-Moscovite school. 16th century.

DIE GEBURT CHRISTI.

Novgorod-Moskauer Schule. 16. Jahrhundert.

LA NATIVITÉ.

École novgorodienne-moscovite. XVIe siècle.

52

THE ENTRY INTO JERUSALEM.

School of Moscow. Middle to late 16th century.

CHRISTI EINZUG IN JERUSALEM.

Moskauer Schule. Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts.

L'ENTRÉE A JÉRUSALEM.

École de Moscou. Milieu ou fin du XVIe siècle.

53

ROYAL DOORS.

School of Moscow. 16th century.

DIE KÖNIGLICHE PFORTE.

Moskauer Schule. 16. Jahrhundert.

PORTES ROYALES D'ICONOSTASE.

École de Moscou. XVIe siècle.

54

ST GEORGE RESCUING THE PRINCESS.

School of Novgorod. Early 16th century.

DER HEILIGE GEORG RETTET DIE KÖNIGSTOCHTER.

Novgoroder Schule. Anfang des 16. Jahrhunderts.

SAINT GEORGES SAUVANT LA PRINCESSE.

École de Novgorod. Début du XVIe siècle.

55

ST ZOSIMA AND ST SAVATIJ.

School of Ustuig. Late 16th or early 17th century.

DIE HEILIGEN ZOSIMA UND SAVATIJ.

Schule von Ustuig. Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts.

SAINT ZOSSIME ET SAINT SAVATY.

École de Oustuig. Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle.

ST DEMETRIUS AND ST ROMANOS OF UGLICH.

School of Moscow. 17th century.

56

DIE HEILIGEN DEMETRIUS UND ROMANOS VON UGLITSCH.

Moskauer Schule. 17. Jahrhundert.

SAINT DEMETRIUS ET SAINT ROMANOS DE OUGLICH.

École de Moscou. XVIIe siècle.

57

SELECTED SAINTS

by Istom Savin. About 1600.

EINIGE HEILIGE

von Istom Savin. Um 1600.

SAINTS CHOISIS

par Istom Savine. Vers 1600.

58

THE VIRGIN AND CHILD

ascribed to Procopius Chirin and Nicephorus Savin. Dated 1605.

DIE MUTTERGOTTES MIT KIND

Prokopius Chirin und Nikephorus Savin zugeschrieben. Datiert 1605.

LA VIERGE ET L'ENFANT

attribué á Procope Tchirine et Nicéphore Savin. Datée de 1605.

59

ST JOHN THE FORERUNNER IN THE WILDERNESS

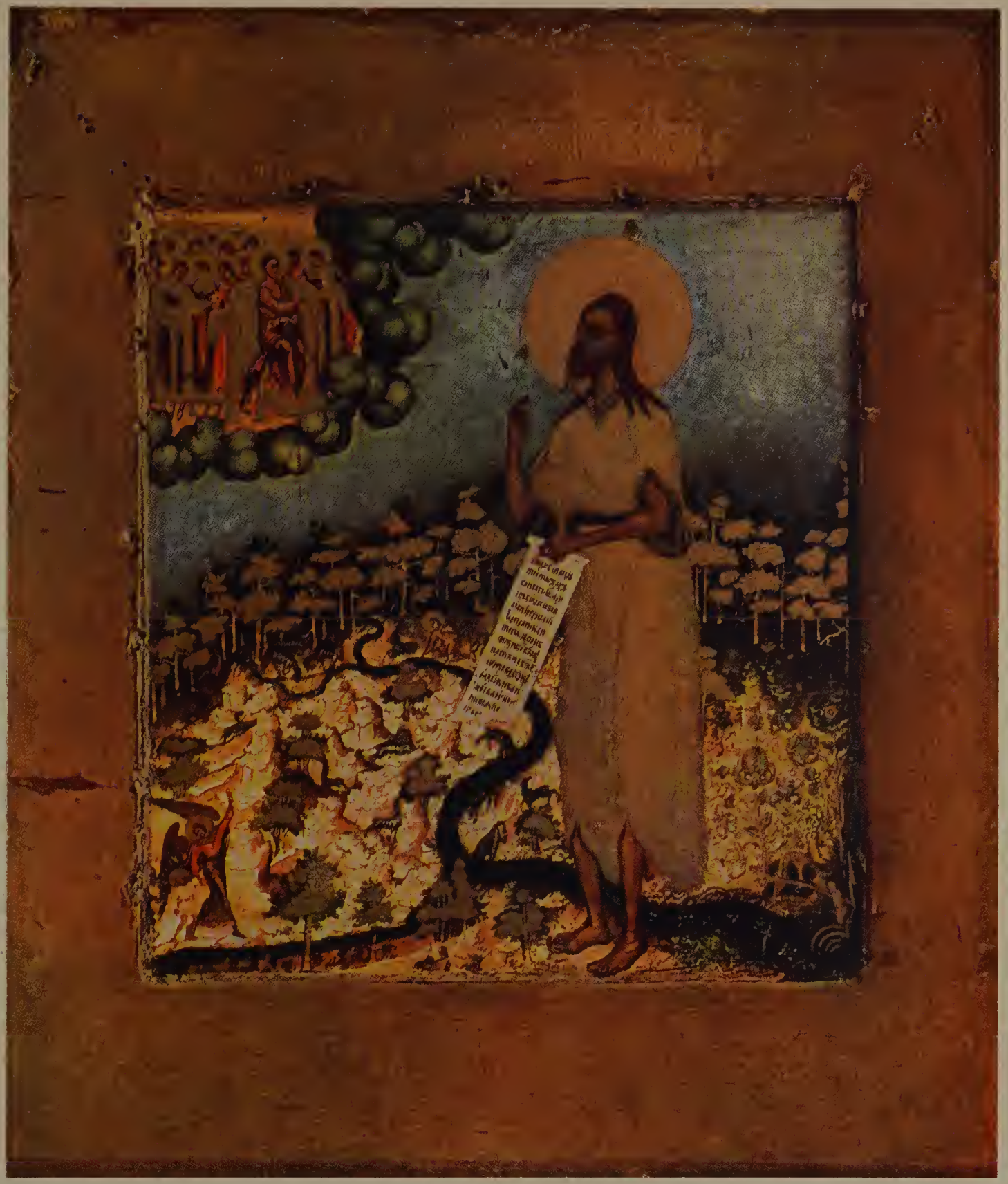
by Nicephorus or Nazarius Savin. About 1600.

JOHANNES DER VORLÄUFER IN DER WILDNIS

von Nikephorus oder Nazarius Savin. Um 1600.

SAINT JEAN LE PRÉCURSEUR DANS LE DÉSERT

par Nicéphore ou Nazaire Savin. Vers 1600.



60

A DOUBLE-TIERED ICON

by Nicephorus Savin. Late 16th, early 17th century.

DOPPELREIHIGE IKONE

von Nikephorus Savin. Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts.

UNE ICÔNE A DEUX RANGÉES

par Nicéphore Savin. Fin du XVIe, début du XVIIe siècle.

61

TRIPTYCH FORMING THE DEESIS CYCLE: LEFT PANEL

by Procopius Chirin. Stroganov school. Moscow. Early 17th century.

TRYPTICHON, DEN ZYKLUS DER DEESIS BILDEND: LINKER FLÜGEL

von Prokopius Chirin, Stroganov-Schule. Moskau. Anfang des 17. Jahrhunderts.

TRIPTYQUE FORMANT LE CYCLE DE LA DEESIS: VOLET GAUCHE

par Procope Tchirine. École de Stroganov. Moscou. Début du XVIIe siècle.

62

TRIPTYCH FORMING THE DEESIS GROUP: CENTRE PANEL
by Nicephorus Savin.

TRYPTICHON, DEN ZYKLUS DER DEESIS BILDEND:
MITTLERER FLÜGEL
von Nikephorus Savin.

TRIPTYQUE FORMANT LE CYCLE DE LA DEESIS: VOLET CENTRAL
par Nicéphore Savin.

63

TRIPTYCH FORMING THE DEESIS CYCLE: RIGHT PANEL
by Nicephorus Savin.

TRYPTICHON, DEN ZYKLUS DER DEESIS BILDEND:
RECHTER FLÜGEL
von Nicephorus Savin.

TRIPTYQUE FORMANT LE CYCLE DE LA DEESIS: VOLET DROIT
par Nicéphore Savin.

64

THE VERNICLE AND 'WEEP NOT FOR ME, MOTHER'.

Early 17th century.

DAS SCHWEISSTUCH UND „WEINE NICHT UM MICH, MUTTER".

Anfang des 17. Jahrhunderts.

LA VÉRONIQUE ET «NE ME PLEURE PAS, MÈRE».

Début du XVIIe siècle.

65

'IN THEE REJOICETH'.

Stroganov School. Moscow. 17th century.

„IN DIR IST FREUDE".

Stroganov-Schule. Moskau. 17. Jahrhundert.

«EN TOI, IL SE RÉJOUIT».

École de Stroganov. Moscou.

DESCRIPTIONS OF THE PLATES

BESCHREIBUNG DER TAFELN
DESCRIPTIONS DES PLANCHES

PLATE 1.

Icon of St Michael.

Second half of the fourteenth century. Early school of Novgorod, though the panel may be by the hand of a painter from Pskov. Formerly in the Riabushinsky collection, now in the Tretiakov Gallery, Moscow.

Kondakov was not destined to see some of Russia's finest twelfth- and thirteenth-century icons, for it was not until many of the panels had been cleaned by the skilled staff of the USSR's Restoration Workshops of Moscow in post-revolutionary years that the original paintings were brought to light. The fine icon of St Michael reproduced on this plate is, however, to be numbered among the earlier works known to Kondakov.

The icon was probably originally intended as part of a Deesis*) group for the main register of an iconostasis. It belongs to the third quarter of the fourteenth century, when Russian painters had broken free from Byzantine tutelage, and in consequence there is much in this painting to distinguish it from its Byzantine prototypes. Thus the very simple, candid and gently forthright presentation of the figure, the mastery with which space is related to matter, and the instinctive feeling for outline are all essentially Russian features. The somewhat free treatment of the face, with its rather more naturally shaped oval, and rounder, if still Byzantine-like deep-set eyes, are no less characteristic of fourteenth-century Novgorod. Essentially Russian, too, are the white contour lines on the face, the decorative treatment of the wings and the rhythmical coils of the saint's hair, which rises impressionistically to form a point in the centre of his forehead, stressing thereby the deep absorption of his face.

The paint is laid on flat, with the folds of the costume somewhat rigidly delineated. The colours, though limited in range, are luminous in tone and grand in effect, the splendid wings standing out magnificently from the silvery-blue ground.

PLATE 2.

Icon of the Archangels Gabriel and Michael holding a medallion bearing the Christ Emmanuel.

Late fourteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection.

This interesting, if somewhat archaic, icon is very close in style to a twelfth-century panel of the Annunciation in the Tretiakov Gallery in Moscow, and also to a series of thirteenth- and fourteenth-century frescoes of the Novgorodian school, more especially to certain murals in the Mijorski Monastery near Pskov. The earlier panel is more finished and accomplished in style than this icon, which is a little ponderous, notwithstanding the undoubted grandeur of its conception and the genuine depth of its feeling. Nevertheless, the figures of the archangels are marred by a touch of heaviness, and the painting of their wings and of the ground on which they stand is a little rough. Attempts at modelling, carried out in the faces by means of pale ochre highlights, or 'bliki' as they are called in Russian, and effected in the draperies by the introduction of white hatchings, are still in the experimental stage and not as yet altogether satisfactory. They suggest a provincial, though skilled, hand. The alternation of reds and blueish-greens is characteristic of Novgorodian painting of the period and is introduced here with considerable ability and success.

PLATE 3.

Icon of St Elias.

Late fourteenth or early fifteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection, now in the Tretiakov Gallery, Moscow.

St Elias was greatly venerated in Novgorod, where he was regarded as the Giver of Rain and the Protector from Fire. His role was especially important in the latter capacity, for fire was one of the direst calamities which mediaeval Russia had to contend against. As the domestic architecture of the country was carried out entirely in wood, an outbreak in an urban area, however small at the start, generally resulted in the destruction of an entire district. Because of his special association with fire, St Elias was generally represented against a fiery red background. In this instance the red is of that particularly vivid shade which is to be associated with the finest period of Novgorodian painting.

The years which elapsed between the painting of this icon and the one illustrated on the preceding plate were responsible for several stylistic changes. Thus, in the interval, the saint's face has become more Russian-looking, his eyes are rounder and more naturalistic in shape, and the lines of his nose are extended to form the finely arched eyebrows which frequently appear in Russian paintings of this date. His hair still rises to the characteristic peak at the parting, the paint continues to be laid on flat, and contour lines underline his eyes, but a little cross hatching appears to indicate the muscles of the face and neck, and attempts are made at modelling drapery. The Russian fondness for decorative design is reflected in the balanced arrangement of the beard and hair, and the saint has the sloping shoulders which are to be seen on most fifteenth-century Novgorodian icons.

PLATE 4.

Icon of the Virgin of Smolensk.

Fifteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Riabushinsky collection.

This iconographic type, showing the Virgin either standing or half length, holding the Child on her left arm and pointing to Him with her right hand, was known in Byzantium as the Virgin Hodegetria, that is to say 'Pointer of the Way'. The original version was thought to have been sent from Jerusalem by the empress Eudoxia, the wife of Theodosius the Younger, some time bofore her death in 453 A. D., to her sister-in-law, Pulcheria. The icon was so greatly beloved in the Justinianic era that it was adopted as the emblem of Byzantium, and, in the seventh century, legend ascribed it to the hand of St Luke. In the fourtecnth century a Byzantine version of the original was brought to Smolcnsk cathedral, and soon after miraculous powers were attributed to the icon. The version illustrated on the accompanying plate adheres closely to the original iconographic type, but thc overstressed shadows beneath the eyes suggest that the painter no longer fully understood the Byzantine idiom and that he was repeating a stylistic mannerism which had little meaning for him. Even so, this is a painting in the grand manner, its solemnity rendered the more impressive by its severe, dignified colours.

PLATE 5.

Icon of the Virgin and Child.

Early sixteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Riabushinsky collection.

This variant of the Hodegetria representation of the Virgin is known in Russia as the Virgin of Jerusalem, but in this instance the painter has made a mistake, for, by inadvertently reversing a tracing from a Podlinik, he has placed the Child on the Virgin's left arm instead of on her right, as He appears in the correct rendering. The icon which gave rise to this iconographic type hung for many centuries in Jerusalem, but it was no longer there when the Russian pilgrim, Prior Daniel, reached the city in the latter half of the twelfth century. In 1390, however, another Russian pilgrim, the deacon Ignatius, saw it in a place of honour in the Cathedral of St Sophia in Constantinople.

This iconographic rendering differs from that of the Hodegetria in that, apart from the Child being held on His mother's right arm, He is also shown with His face raised towards hers, and she too inclines

*) See Plate 9.

her head towards His. This gentle and more natural attitude quickly endeared itself to many people and led to the creation of a number of more intimate iconographic types of the Virgin and Child, such as the Virgin of Tenderness, the finest example of which is the beautiful twelfth-century Byzantine icon of the Virgin of Vladimir.

PLATE 6.

Detail from an icon of the Vernicle or Holy Mandylion of Edessa.

Early sixteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection.

This iconographic type is one of a series of Our Lord's Face, known as Our Saviour's Picture Not Made with Hands, and further qualified as Our Saviour of the Wet Beard because of the unusually pointed shape of His beard. Although the painting may not be altogether satisfactory aesthetically if regarded purely as a picture, it is, nevertheless, remarkably impressive when seen in its proper place in the prophets' tier of an iconostasis. Its technical interest is considerable, for it illustrates very clearly the method followed by the icon painters of Novgorod in the facial treatment of their paintings. Notwithstanding the curious flatness of the cheeks and the schematic distortion of the ears, the face is strikingly convincing, and even though every trace of dramatisation is banished from it, the final impression is one of deep feeling, intense compassion and great suffering. Much of the effect is achieved by the two parallel lines marking the Saviour's forehead, but the characteristic white underlining of the eyes is also responsible for some of the intensity. The treatment of the face is basically graphic, the symmetry of the moustache, beard and hair being especially marked. The tragic note is softened by the introduction of a decorative halo, in place of the more customary gold-coloured one, as well as by that of gold embroidery on the veil.

PLATE 7.

The Virgin of Konevetz.

Late fifteenth or early sixteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection.

This icon of the Virgin and Child is generally called Golubka ('of the dove') in Russian because of the dove held by the Child. It follows the lines of the famous miraculous icon of the same name brought from Mount Athos in 1395 to the Monastery of Konevetz on Lake Ladoga. Kondakov traces the origin of the type back to northern France, whence it reached Italy, becoming very popular there in the fourteenth century. From Italy it passed to Greece, reaching Russia in the course of the same century. In both the Italian and Russian versions the Child holds the dove in His left hand and a bundle of string, one end of which is secured to the bird's leg, in the other.

This icon is of somewhat later date than the panel at Konevetz and the faces have suffered from a later repainting which awaits removal; even so, the high quality of the work is clearly evident, and the icon is additionally enhanced by the lovely metal cover or 'riza', as it is called in Russian, which is contemporary in date.

PLATE 8.

Icon of the Choir of the Holy Archangels.

Sixteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection.

The fifteenth century saw the introduction of a series of themes which Kondakov defined as the mystico-didactic. The Choir of the Archangels is one of these. It is in effect little more than an elaboration of the archangel type of icon illustrated on plate 2, with the difference that seven archangels are represented on it instead of two. Occasionally the seven are accompanied by a group of angels, the assembly thus formed relating sometimes to the archangel Gabriel, sometimes to Michael, the accompanying inscription giving the designation. In the case of the icon illustrated on the accompanying plate, the inscription refers to both archangels.

The icon is painted in the delicate colours characteristic of the fifteenth-century Novgorodian school; the treatment of the figures is monumental and the grouping excellent, but the outlines are a little heavy, and although the faces closely follow the traditions and contours of the Kievian age, they lack the inspiring passion of that period.

PLATES 9 to 15.

The Deesis cycle.

First half of the fifteenth century. School of Andrew Rublev, following the traditions of Vladimir Suzdal. Formerly the property of the Monastery of St Nicholas, Moscow.

The 'Deesis' or 'Supplication' group is one of the oldest in Greek Orthodox iconography. Its origins go back to early Byzantine times, to the days when the altar was separated from the body of the church by a stone or marble screen with the head of Christ cut above its central arch. Somewhat later, the Virgin's head was added to the screen, appearing on the right of the Saviour's, then that of St John the Baptist was added on His left. With the years the sculptured heads tended to get replaced by painted ones. From this it was but a step before the paintings were transferred from the marble screen to transportable wooden panels. For a time each head continued to appear on a separate board, then, possibly under the influence of the monumental mosaic and painted decorations carried out on the walls of the great churches of Byzantium, it became customary to show the three heads, now extended to include part of the bodies, on a single panel. Later still it became as usual for the three holy personages to be shown on a single icon as on separate panels, full length or bust size. In pre-Mongol Russia, notably in the principality of Vladimir Suzdal, angels were sometimes substituted for the Virgin and St John, but this practice did not persist for very long.

In the fourteenth century, doubtless because of the scarcity of good building stone, the Russians replaced the stone screen with an elaborately carved and painted iconostasis, which served both as a screen and as a stand for icons. From the start the position of each icon on the iconostasis was carefully defined. As a result, so long as the Deesis consisted of a single icon, its place remained in the bottom tier of the iconostasis, but when it appeared on three separate icons it was raised to the second tier, coming above the tier reserved for the icons depicting the Church's Festivals. In this case two large fixed icons, one appearing on each side of the Royal Doors opening on to the altar placed in the main apse, filled the vacant spaces.

When the Deesis icons were raised to the second tier, they were generally flanked on either side by icons showing the archangels, the apostles and fathers of the church, the entire composition being called a 'tchin', meaning 'rank'. When the group consisted of seven personages it was known as a 'Sedmitza' or 'seven day', meaning a week, but on other occasions the tier was named that of the 'Sviatitely' or 'Holy Fathers'.

The Sedmitza tchin illustrated on the following seven plates closely follows the style of painting associated with Vladimir Suzdal, but the drawing bears the imprint of Rublev's influence, and, in addition, the seven paintings closely adhere to a very similar group of Byzantine icons which the first abbot of the Visotsky Monastery, in the district of Serpukhov, purchased in Constantinople and dispatched to his monastery between the years 1387 and 1389.

Plate 9. Considering the 'Sedmitza' from left to right, the first icon represents St Peter. This fine painting embodies all the salient characteristics of the fifteenth-century style. Foremost amongst them is the love of the rounded line; it finds expression first in the saint's

sloping shoulder, then in his inclined head, which repeats the curve of the shoulder; it recurs anew in the rhythmical waves of his hair and is emphasised yet again in the very unusual background formed of stylised, convoluting clouds. The drawing is confident and flowing, and the spacing of the elongated figure and its relationship to its background are admirably attuned. The face is very delicately modelled, a paler shade of the ochre flesh tint being used for the purpose.

Plate 10. The archangel Michael comes next to St Peter on the iconostasis. The colouring of this icon is superb, clearer and more brilliant than in any others in the tchin. Again the figure is elongated to express the archangel's celestial origin, and notwithstanding its ornateness and elegance, the treatment remains as direct and unfussy as ever, the line as delicate, flowing and assured. The grace of the painting comes very close to that of Rublev's works, and the icon may well be by his hand.

Plate 11. The Virgin follows St Michael on the iconostasis. For all its restraint, this painting depicts grief at its most poignant; the Virgin's eyes are swollen by unshed tears, her nose pinched with sorrow, her lips compressed by pain. She stands with one hand directed towards the Saviour in the traditional gesture of supplication on behalf of mankind, whilst with the other she holds her robe. Each contour is eloquently outlined, constantly emphasising and recalling the rhythm of the curved line which plays such an important part in this composition. If not by Rublev, the icon must be by a hand no less skilled than the master's.

Plate 12. The Saviour forms the centre of the 'tchin'. The same characteristics are inherent in this icon as in the rest of the group, but something of the fine intensity of the renderings of the Virgin and St Michael seems lacking in His serene countenance. Yet there is nothing sentimental or vacuous in this very accomplished painting.

Plate 13. St John the Baptist, who appears on the Saviour's left, once again depicts deep sorrow. His hands are raised in supplication, as were the Virgin's, for in the Deesis group, both implore the Saviour to intercede with His father on behalf of erring humanity. St John's face is splendidly modelled, pale ochre highlights being skilfully used to emphasise his suffering. The characteristic vertical lines mark his forehead, and his hair harmonises with the ochre colour scheme, which proves singularly effective when seen in conjunction with the other icons of this group.

Plate 14. The archangel Gabriel comes next, providing a deeper, quieter note of colour. The touch of pink which appears at the base of his wings is a masterly addition, for it helps to give depth and animation to the figure.

Plate 15. St Paul closes the series. As in the case of St Peter, who opened it, the more naturalistic treatment of his face and more especially the less stylised oval of its shape, are signs of his terrestrial origin. The same stylistic trends prevail in all the panels, the clouds in the background forming in each case an integral part of the linear composition. The colour scheme of each icon, wholly satisfactory when seen singly, reveals, when viewed as a group, gentle gradations of great suppleness and beauty.

PLATE 16.

Icon of the Nativity.

First half of the fifteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection, now in the Tretiakov Gallery, Moscow.

This is the traditional iconographic rendering of the scene, showing the cave at Bethlehem still exposed to the skies, as it was before Constantine built his great church over it. The ass and the ox stand in its opening, gazing at the Child lying in a portable manger. The recumbent figure of the Virgin occupies the centre of the painting, lying on a crimson rug amidst the rocks and vegetation of Palestine. The three kings and a shepherd appear on either side of her, having been guided to the spot by the angels shown in the upper register; below, Joseph hears of the Child's birth whilst attendants bathe the Babe. Three saints gaze down upon the scenes from the centre of the icon's upper margin. They are St Eudoxia, St John Lestvichnick and St Juliana, whose presence there may be explained by the probability that the people who commissioned the icon were named after them.

The scenes are presented in the simple, direct manner characteristic of the period, but the contemporary items of clothing worn by the secular figures are unusual. The drawing is flowing, linear and clear-cut, the colours luminous and excellently balanced, and the elimination of all unnecessary details is yet another early feature.

PLATE 17.

Icon of the Ascension.

Second quarter of the fifteenth century. By a follower of Rublev working in the style of Dionysius. Formerly in the Riabushinsky collection.

This lovely icon was probably intended for the Festival tier of an iconostasis. It is typically Novgorodian in the excellence of its colour scheme and in the sureness of its composition. The harmony and effectiveness of the various tints used in it have seldom been surpassed in the art of the period. A strip of gold horizon ingenuously separates the white background of the icon from a range of greenish-white mountain peaks, which rise steeply at either side of the panel, white highlights marking their jagged contours. The risk of any monotony inherent in the use of two parallel lines to mark the cleavage between the celestial section of the icon and the terrestrial is skilfully avoided by the introduction of an almost equally symmetrical device which — consisting as it does of four trees of different shapes but of almost equal height — breaks the flatness of the horizon at four equidistant points, carrying the eye upward. There, poised in heaven, two angels support Christ before a mandorla or glory. On earth, the mountains assume the role of a backcloth for the two angels clothed in pearly white, who, in their turn, serve magnificently to offset the Virgin's figure clad in garments of splendidly coloured blue and purple. The apostles are grouped on either side, their garments enlivening the painting by their vivid, delicate, typically Novgorodian shades.

Rublev's influence predominates in the painting of Christ and His supporting angels, but that of Dionysius prevails in the case of the Virgin and the apostles surrounding her. These figures are elongated, some standing on tiptoe to add to their height; their poses and expressions are dramatic, their heads, hands and feet are small, and their draperies are admirably modelled, the white hatching being most ably introduced. It is indeed very apparent that the painter was intent on producing a beautiful, lyrical painting as well as a deeply religious one. This conscious striving for aesthetic beauty marks a new phase in the history of icon painting, and the panel must therefore be assigned to the transitional period of Novgorodian art.

PLATE 18.

Icon of St George and the Dragon.

First half of the fifteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection, now in the Tretiakov Gallery, Moscow.

St George was the subject of special veneration in and around Novgorod and the districts of Dvinsk and Viatka, where he was regarded as the Protector of Cattle and the Guardian of Flocks.

On this icon St George is shown against the white ground which is characteristic of Novgorodian painting, but the exclusion of all detail from the background is unusual. It led Kondakov to believe that the icon adheres to a very early form, an opinion borne out by the decoration on the saint's shield, which consists of the pagan emblem of the sun. Sun worship had been widespread in pre-Christian Russia, and sun emblems survived even to contemporary times as decorations on the wooden toys the peasants made for their children. The appearance of one of these on an icon suggests the loss of much of its earlier religious significance by the fifteenth century, at any rate in Novgorod, where it survived purely as a decorative device.

In accordance with the slightly archaic style of the icon there is still relatively little modelling of the face, but the colour range has widened to include most of the shades found in the later Novgorodian palette, that is to say, pearly whites, vivid reds, quiet touches of black, browns and darker greens and blues. Only the distinctive lemon yellow and the full range of pinks and blues are lacking.

PLATE 19.

Icon of St George and the dragon.

Late fifteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection.

This somewhat more ornate icon follows the same lines as that illustrated on the preceding plate. Once again the horse is treated in rather a heraldic manner, suggesting that the painter had spent part of his life in a region where certain ancient artistic traditions continued to survive. There is, on the other hand, considerable realism in the rendering of the mounted figure, who sits his horse with all the assurance of a practised rider. Something of the humanistic spirit of the Renaissance is reflected in the saint's gentle face as well as in the elegant curve formed by his arms and the glorious swirls of his great cloak.

PLATE 20.

Icon of Saints Boris and Gleb.

Late fourteenth, early fifteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Riabushinsky collection.

The brothers were princes who, according to one tradition, were the sons of the Great Prince Vladimir and the Greek princess Anne, daughter of Romanus II and sister of the emperors Basil and Constantine, whilst according to another belief, their father was Yaroslav the Holy and their mother a Bulgarian princess. Because of their royal rank they are always depicted wearing the garments reserved for princes, and in Russia the swords which they generally carry served as emblems of rank and princely authority. The brothers are usually dressed alike, but in clothes of alternating colours, though in this case Boris's cloak is lined with sable and Gleb's with rabbit fur or ermine.

The saints were worshipped in the cathedral of St Sophia at Constantinople from about the year 1200; their icon stood to the right of the altar, close to the spot where the Byzantine emperors were consecrated. In Novgorod, wooden churches were dedicated to them from the time of the country's conversion; the first Novgorodian chronicle mentions some under entries for the years 1146 and 1167. The saints were likewise worshipped in the Vladimir Suzdal district, and Kondakov links the paintings on which they are shown mounted with that region, whilst he ascribes the ones on which they appear standing to Novgorod. In Russia they symbolised brotherly love and devotion.

At a later data this panel was mounted in a wide border on which a late sixteenth-century artist painted sixteen small scenes illustrating the lives and martyrdoms of the two princes.

PLATE 21.

A scene from the border of the icon of Saints Boris and Gleb illustrated on the preceding plate.

Painted in about 1590. Stroganov school, Moscow. Formerly in the Riabushinsky collection.

As has just been explained, the icon illustrated on the preceding plate was mounted late in the sixteenth century in a fairly wide frame or border decorated with sixteen small scenes, twelve of which portray incidents in the lives and martyrdoms of the two saints. In accordance with the second belief concerning their lineage, the four remaining scenes are devoted to the life of their younger brother, Yaroslav, the fourth son of Yaroslav the Holy, who ultimately succeeded his father and is known to history as Yaroslav the Wise. The incidents chosen for these scenes are concerned with the struggle for the throne waged by Yaroslav against the eldest brother Sviatopolk, called the Damned, for causing the death of three of the brothers, namely of Boris, Gleb, and the youngest of the family, Sviatoslav. Yaroslav went to war to avenge these deaths, and although Sviatopolk enlisted the help of the King of Poland, the righteous brother prevailed.

The scene illustrated on this plate comes from the lower left-hand corner of the border. It shows Yaroslav standing in the door of his tent listening to a messenger announcing the death of Boris. Many realistic features are introduced into the scene, much of the clothing and equipment following contemporary lines. The painting, with its lavish use of gold, is in the best Stroganov manner; the treatment is extremely decorative, and although the scene is very small in size and very rich in detail, there is no feeling of overcrowding or confusion.

PLATE 22.

A second scene drawn from the same border as that on plate 21.

This extremely decorative battle scene appears on the lower rim of the border, coming next to the scene illustrated on the preceding plate. The painting is by the same hand as the last and is contemporary in date. The moment chosen for the icon shows the contest at its hottest, with the dead littering the foreground whilst the fight rages above and standards unfurl beyond. Once again the panel abounds with realistic details, and the men are shown with the shorter hair and round features of contemporary Muscovites. The Stroganov artists were very fond of using a great deal of gold in their paintings and much of it is evident in this panel, but, because of the very skilful manner in which white is introduced to offset it, it does not appear to excess. The rendering of the scene is somewhat suggestive of Persian miniature painting, and it is possible that the artist may have seen examples of Persian work.

PLATE 23.

Icon of Saints Florus and Laurus.

Last quarter of the fifteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection, now in the Tretiakov Gallery, Moscow.

The saints were twin brothers. They were the object of particular veneration in the Balkans, a fact which present-day Russian scholars are inclined to ascribe to the survival there, well into Christian times, of the cult of the Dioscuri, which had been widespread in that area in antiquity. The iconography of the Christian form probably reached Novgorod from Bulgaria, and in Russia the saints were regarded from the start as the patrons of grooms and horses.

On this icon the saints are shown poised above their horses on either side of St Michael, who controls the riderless steeds by holding their bridles. In the centre appear the twin Cappadocian grooms, Eliseth and Eustace, thus seeming again to express the underlying duality of the icon; the third brother, Seth, rides behind. All three are occupied in guarding a herd of very naturalistically drawn horses. The inscription reads: 'The archangel Michael giving the care of the flocks to Florus and Laurus.'

The icon is in the best Novgorodian tradition.

PLATE 24.

Icon of St Nicholas of Myra.

Second half of the fifteenth century. School of Moscow, following in the Novgorodian tradition. Formerly in the Ostroukhov collection.

This is an excellent example of a 'saintly' icon, showing the subject half length and with the features ascribed to him by tradition rendering

him easily recognisable. Thus, though thin and elongated in accordance with the convention prevailing at that period, St Nicholas is shown as sturdy of build and, if no longer young, still very active. His head is oval in shape and his nose long in accordance with earlier traditions, but, nevertheless, his face is Russian in type; his beard is short and well groomed, his hair neat, falling in rhythmical waves; his expression is kindly, if a trifle severe. As was customary in Novgorodian painting, St Nicholas is shown on this icon wearing similar robes to those which appear in the miraculous icon venerated in the Cathedral of St Nicholas in-the-Court at Novgorod, whilst Muscovite icons usually conformed to the equally miraculous icon of St Nicholas of Zaryask, which was brought from Korsun in 1224, on which the saint is shown wearing a bishop's sakkos or robe. On the other hand the colouring of this icon, with its silver ground and predominance of blue, and the saint's Russian-looking face are characteristic of Muscovite painting.

The saint is shown here with medallions of the Saviour and the Virgin on either side of him. These small figures have the large heads which are typical of later fourteenth-century Novgorodian painting, but the icon is nevertheless hardly earlier than the middle of the fifteenth century.

PLATE 25.

Scene from the life of St Nicholas.

A panel from a Royal Door. Early to mid-sixteenth century. School of Moscow. Formerly in the Riabushinsky collection.

This scene from the life of St Nicholas shows the saint's ordination as a deacon. Though the icon is of Muscovite workmanship, it adheres to Novgorodian traditions both in regard to the architectural forms of the church seen in the background and also in that of its colour scheme. On the other hand the small round heads and tiny hands and feet of the figures are characteristic of Moscow. The influence of Dionysius is reflected in the painter's preoccupation with composition; this expresses itself in a fondness for the recurring curve which is most effectively displayed in the inclined figure of St Nicholas; it is seen again in that of the officiating deacon and re-echoed anew in the curve formed by the scroll, which is held above the saint's inclined head.

PLATE 26.

Detail from an icon of St Nicholas illustrating scenes from his life.

Sixteenth century. School of Novgorod. Formerly in the Ostroukhov collection.

At its establishment in the tenth century the Russian Orthodox Church was made dependent on the See of Ochrida, and fairly close links between Russia and the Balkans resulted. It is not, therefore, unusual to find points of resemblance between Russian and Balkan iconography, and the prototypes of Russian paintings showing scenes from the life of St Nicholas are to be sought in the Balkans rather than in Greece. In Novgorod paintings of this type became popular in the sixteenth century; the one illustrated on the accompanying plate shows the saint wearing a vestment adorned with black crosses of a type which does not appear in Russian iconography before the fifteenth century, and which is usual in paintings of the sixteenth century. St Nicholas was especially beloved in Novgorod, where he was regarded as the patron of carpenters, travellers and sufferers in general, and also as having the power to protect against fire.

This scene from his life illustrates the Miracle with the Polovtsian. According to legend a Polovtsian prisoner pined for his home; he had been baptised and prayed to St Nicholas for help, and, as a result, was released on parole. Back at home, however, he forgot his promise, and instead of returning to prison went out to plough his field. St Nicholas, deeply angered, appeared before him and administered a sound thrashing.

The style of the painting is a trifle archaic, the colours somewhat sombre, the outlines less clear than usual. A tendency towards realism is evident in the contemporary clothing worn by the Polovtsian as well as in the drawing of the horses and the heads of the personages which are rounder than in earlier Novgorodian painting; indeed, both trends reflect the influence of Moscow and point to the transitional period in Novgorodian painting.

PLATE 27.

A second scene from the same icon as that illustrated on the preceding plate.

Here St Nicholas is shown saving Demetrius from drowning. The swirling waves and curved prow of the sinking boat reveal an innate and characteristically Russian feeling for design, and the painting may well be by another hand than that responsible for the scene reproduced on the preceding plate. Its treatment is a little less archaic, its execution a shade more accomplished, and its composition more rhythmical than is the case in the last picture.

PLATE 28.

Icon of St Luke the Evangelist.

Late fifteenth century. School of Novgorod. The Tretiakov Gallery, Moscow.

This figure is shown in the pose rendered traditional by Byzantine manuscripts and is obviously derived from such a source. The Evangelist is seated in front of an elaborate architectural background of considerable realism. Furthermore, the stool on which he sits and that which he uses for his feet, as well as his desk and lectern, are all based on contemporary furniture designs. These factual details suggest a late date and Muscovite influence, but the elongated proportions of the Evangelist, his sloping shoulder and the curved line of his back, which is re-echoed in the shape of his head and the lines of his hairdressing, are characteristic of the Rublev tradition. The elaborate treatment of the drapery is reminiscent of Dionysius, whilst the colour scheme remains essentially Novgorodian. The panel must be ascribed to an artist well acquainted with the main currents of contemporary Russian icon painting, who took from each school the elements which most appealed to him, fusing them all into a homogeneous and entirely successful work of art.

PLATE 29.

Icon of St John the Theologian dictating his Epistle to Prochorus.

Late fifteenth century. School of Novgorod. The Tretiakov Gallery, Moscow.

Like the last, this icon also closely follows the tradition of Byzantine manuscripts, but the heavy and at the same time essentially ascetic figure of the Evangelist reflects Serbian influence. His intensely dramatic gesture when struck by the ray of heavenly light and the elaborate drapery of his robe point to a follower of Dionysius, whilst the colouring, the elongation of the figures and the spirited treatment of the background are characteristic of Novgorod. There is no mistaking the very evident delight Russian icon painters took in depicting the great mountains with which they enlivened their backgrounds, yet the majority of the artists lived in completely flat country. Few of them can ever have seen real hills, and their conception of mountains must have been derived from the Byzantine paintings they had seen and the travellers' tales they had listened to. The rocks in this icon are particularly fantastic, the style of the painting being that of the transitional period in Novgorodian art.

PLATE 30.

Icon of St Paraskevi-Piatnitsa (Friday).

Late fifteenth, early sixteenth century. School of Novgorod, possibly from Pskov. Formerly in the Ostroukhov collection.

St Paraskevi was greatly venerated, first in the Balkans, then in the district of Novgorod, where both she and St Anastasia were considered the patronesses of commerce, whether conducted on a large scale by the wealthy merchants or in the local markets by the peasants. Two saints of the name are known to history, the one being martyred under Antonine, the other under Diocletian, but in Orthodox iconography both are fused in the one Paraskevi. She is worshipped on Friday, the fifth day of the week (Piatnitsa), the very day which had been devoted from very early times, more especially in Italy and Sicily, and perhaps most of all in Venice and Candia, to the honouring of holy women and virgins. The St Piatnitsa, worshipped by the Slavs, had lived the completely isolated life of a hermit. In Russia she was venerated on October 28th, and was regarded there as the patroness of all women. In iconography she is often shown with her head and shoulders covered by the stole associated with an order of deaconesses; a variant of it appears on the present icon.

This painting is in the transitional Novgorodian style, but the green background and the absence of highlights in the face, where the modelling is obtained by the use of darker shadows and underlining, suggest an artist from Pskov.

PLATES 31 to 36.

The six sections from a 'Six Day' (Shestodnev) icon.

First half of the sixteenth century. Transition period of the Novgorodian school. Formerly in the Ostroukhov collection.

The six day or one week cycle of events from the life of the Saviour is a very popular one in Russian iconography. It can either be represented on a single, composite icon or on six separate panels. The scenes reproduced on the six plates which follow are taken from a single icon consisting of nine scenes. The icon is divided horizontally into two halves, the lower one of which is filled with a great many figures representing the Orders of Saints, whilst the centre of the upper section depicts the Deesis amidst Choirs of Angels. A scene showing The Washing of the Feet appears on the left of this central composition, and that of the Crucifixion on the right of it. The remaining scenes are ranged along the upper register. They represent, looking from left to right: the Harrowing of Hell or the Anastasis; the Divine Forces; the Assembly of the Baptist and the Annunciation. Each is associated with a particular day of the week.

The icon is very close in style to the work of Dionysius, the elongation of the figures, the marked dramatic element and the impressionistic treatment of the rocks being strongly reminiscent of that master. The colours are also extremely good, but the drawing, notably of the Assembly of the Baptist (plate 33), reveals a less accomplished hand and the icon must be regarded as a workshop painting rather than a panel by Dionysius himself.

Plate 31. The Anastasis or the Harrowing of Hell is the Greek Orthodox rendering of the Resurrection. It depicts Christ's descent into Hell and the raising of Adam and Eve, and is particularly associated with Sunday worship. The subject is presented in a symmetrical arrangement, but the grouping is skilfully varied and monotony avoided. The hills, rising in fantastic crags in the background, are an integral part of the composition.

Plate 32. The second scene in the icon's top register represents the Divine Powers and is linked with Monday. This is really an elaboration of the Choir of the Archangels (plate 8) with the difference that the medallion containing the Saviour Emmanuel, though still supported by the two archangels, is also placed between cherubim. The painting is in the fused manner whereby the faces are given only the most delicate of contour lines, very minute highlights being used, whilst other details, such as the upper cherubim, are painted first and their outlines added later. The colours are clear, varied and extremely harmonious, and the influence of Rublev can be discerned in the rhythmical grouping of the figures.

Plate 33. The Assembly of the Baptist. This scene is a most unusual one, never seen in Byzantine and but seldom in Russian iconography. It is associated with Tuesday worship and appears to illustrate the passage in John III, 26, where it is written that disciples 'came to John and said unto him, He that was with you beyond Jordan, to whom thou bearest witness, behold the same baptiseth, and all men come to Him'.

Hills invariably play an important part in scenes of the Baptism, for they are meant to remind the worshippers of the steep cliffs of the Jordan, where the actual event took place. In this instance they are of particular interest because the artist has made a definite attempt to draw them in perspective. As a result the river does indeed look as if it is flowing between hills, and the group watching from the left bank really does appear to be standing in a valley. The realistic details introduced in the attire and the portrayal of the people gathered on both banks of the Jordan accord with the Muscovite spirit of the age.

Plate 34. The Annunciation, Wednesday's icon, is the last scene in the icon's top register, occupying its right-hand corner. The realistic architectural background, consisting of a church surmounted by an onion-shaped dome erected over a high drum, an adjacent chapel and a detached bell tower, all of which are enclosed by a wall, has achieved a certain perspective, and reflects a feeling for spaces and planes that is new to Russian icon painting. The Virgin's throne and foot-stool conform to shapes which were current at the time, but the angel's right wing is raised in an unnatural, purely decorative manner, which is, however, characteristic of the period. The colours are good and typical of the age, but the drapery of the angel's robe is handled in a graphic rather than a sculptural manner.

Plate 35. The Washing of the Feet, the first, or left scene in the second register, appears for Thursday at the side of the central composition showing Emmanuel amidst Choirs of Angels. It is balanced on the opposite side of the icon by the Crucifixion, but neither this latter scene nor the central one is reproduced here. The Washing of the Feet comes closer to the work of Dionysius than do any of the other scenes illustrated on this icon, and if not by the master himself, then it must indeed have been painted by one of his closest followers. Its composition is extremely accomplished, for the artist solved the problem arising from the smallness of the space available for the scene by cleverly grouping his apostles on three different planes. The result is extremely effective, and overcrowding is avoided.

Plate 36. The Body of Saints. The lower half of the icon contains two large groups of saints, each of which is further subdivided into five sections enclosed in oval-shaped compartments, each of which is backed with a different colour. Each compartment contains a particular group of divines. This plate illustrates the right-hand half of this scene, showing in the first, or left section of the lower register, a group of apostles; the next compartment contains the holy martyrs, and the last St Mary of Egypt and her companions. Above, the physicians of the church occupy the first compartment and some holy women the last. The white robes of these figures, appearing as they do against delicate, pastel-coloured grounds, provide the icon with an ethereal quality which plays no small part in balancing and blending the various sections of the painting into an aesthetic unity.

PLATE 37.

Icon of the Entry into Jerusalem.

Late fifteenth century. School of Moscow. Formerly in the Ostroukhov collection.

This icon follows the style of the Novgorodian transitional period. The old iconographic grouping is retained unaltered, but the city in the background is very realistic, incorporating many features belonging

to Novgorodian architecture, whilst some of the figures issuing from its gates come very close to portraiture. The treatment of the hills is, on the other hand, wholly arbitrary, and the landscape is so subjected to decorative considerations that the palm tree is bent to conform to the rock's outline. The colours are still those which the Novgorodians loved, but the blacks and browns favoured by the painters of Moscow are also included.

PLATE 38.

Icon of the Crucifixion.

Sixteenth century. School of Novgorod. The Russian Museum, Leningrad.

This is a magnificent icon of the transition period, closely resembling in style the mural paintings which Dionysius executed in the Therapont Monastery in Novgorod. It may well be by the hand of this master and must surely come from his workshop. The figures of the Virgin and St Mary Magdalene seem especially reminiscent of his work. Again we have here the elongated proportions, the saint poised on tip-toe, the deep drama of the scene and the essentially realistic architectural background which Dionysius combined into splendid, deeply moving pictures. The colours of this icon are less typical of Novgorod than of Moscow, and point once again to the influence of Dionysius.

PLATE 39.

Icon of the Descent from the Cross.

Late fifteenth century. Northern school. Formerly in the Ostroukhov collection, now in the Tretiakov Gallery, Moscow.

The moment recorded here is the one when the Virgin, Joseph, Nicodemus and St John receive the Saviour's body from the cross, whilst Mary Magdalene and Mary of Egypt grieve at their sides. At first glance the painting seems to fall into the Novgorodian group, but closer examination quickly shows that this is not so, and the panel is now assigned to a region lying to the north of Novgorod.

The style of the icon, notably the elongation of the figures, the small heads and extremities, the anatomical details of the Saviour's body and the period features in the building forming the background, are definitely those of the late fifteenth century, but the simplicity of the presentation and the absence of all unnecessary detail recall an earlier age. The painter was obviously not interested in extraneous features, and the building, though contemporary in outline, is treated in a perfunctory manner. The artist's attention was concentrated on the human figures and the drama of the enacted scene, and he followed the candid manner of presentation characteristic of an earlier age in order to create an immediate impact. He was at the same time an excellent master of composition, quick to stress the harsh horizontal lines of the cross by means of the building stretching beneath it, intensifying the effect by introducing the slanting line provided by the improbably poised ladder. Most striking, however, is the peculiarly sensitive feeling for linear rhythm which, together with his very delicate use of the curved line, imbue the painting with a character entirely its own.

PLATE 40.

Icon of the Laying in the Bier or Lamentation.

A painting of the same date and by the same hand as the icon on the preceding plate. Formerly in the Ostroukhov collection, now in the Tretiakov Gallery, Moscow.

The same personages are represented on this icon as on the last, and the artist's fascination with the curved line is expressed even more clearly than it was in the icon showing the descent from the Cross. Thus, the curve of the Virgin's lamenting figure is repeated at a slightly higher point by that of St John, to be stressed anew, again at a somewhat higher level, by that of Joseph. Real artistry dictated the upright position of Mary Magdalene, though the curve occurs in the fall of her robe and the rounded shape of her shoulder and head, re-echo with the utmost felicity in the bent heads of the remaining figures. Indeed, the dramatic element is perhaps even more strongly marked in this painting than it was in the last, for the women's faces express greater depth of feeling. The artist's lack of interest in landscape is again very evident in this panel, where the hills are treated so schematically that they have lost all semblance of reality, recalling a series of tiny chapels or abstract geometric forms rather than an outcrop of rocks.

PLATES 41 to 44.

Details from a travelling or field iconostasis.

Late fifteenth century. Early Moscow school. Formerly in the Riabushinsky collection.

With the liberation of Russia from the Mongol yoke and the integration of the country under Muscovite rule, travel became possible for many more people, and small, portable iconostasis began to be made both for travellers and for the new class of well-to-do army officers. These iconostasis filled very much the same need as that satisfied by the prayer carpet in the Islamic world.

The iconostasis discussed below is not illustrated here in its entirety, only the lower half of its three panels and the top figure of the right-hand panel being reproduced on the four plates which follow. The three figures of the lower register form the Deesis group when seen in conjunction with each other.

Plate 41. The Virgin occupies the lower register of the left panel. She stands on a band of green against a gold background, wearing the red slippers reserved for persons of rank and the dark-coloured robes beloved by the artists of Moscow. In the original, the middle register of this panel displays the Baptism, and the figure of King David appears above.

Plate 42. The lower half of the central panel of the iconostasis displays the Saviour seated in majesty. The colours are severe and impressive, the contrasting reds and touches of black, brown and white being especially characteristic of the period. The treatment is simple yet grand, and if the Saviour's face is a little lacking in depth of feeling, the figure is nevertheless dignified and aesthetically convincing. The throne, with burning torches set at its angles, is treated architecturally, its tentative perspective succeeding in giving some idea of its great depth.

The upper half of the panel is divided into two tiers, the lower showing the Transfiguration and the Raising of Lazarus, the upper the Old Testament Trinity and the Virgin and Child.

Plate 43. The lower half of the right-hand panel presents St John, thereby completing the Deesis group. St John is clothed in a hermit's garb, his wrap being used to great decorative advantage.

The Entry into Jerusalem appears above the figure of St John, and a painting of the prophet Solomon, filling the top tier, completes the iconostasis.

Plate 44. The Prophet Solomon, from the top tier of the right-hand panel of the same miniature iconostasis.

This figure is in a completely different style from the Deesis group, showing far greater affinity with the old merchant republic of Novgorod than with the sophisticated capital. The prophet is presented in the simple, candid manner of an earlier age, and when it is realised that the entire scene measures little more than five inches in height, the monumental character of the painting becomes apparent. The work is very obviously by a different hand from that responsible for the Deesis group. There is nothing unusual in two people engaged on a single icon, for artists often combined, the one painting the bodies and general contours whilst another executed the faces and hands, or one providing the background and another the scene.

The figure of Solomon is painted in accordance with the old Novgorodian tradition, the highlights on his face being formed by parallel

lines, his hair being carefully arranged in rhythmical coils and his shoulders sloped in the way beloved by the early masters. On the other hand, the shape of his crown closely resembles that worn by a figure appearing on the wall paintings executed in the Cathedral of the annunciation in Moscow at the close of the fifteenth century, and thus bears out the later dating.

PLATE 45.

The Annunciation.

Middle to late sixteenth century. School of Moscow. The Russian Museum, Leningrad.

This scene is in two parts, for it forms the upper section of a pair of Royal Doors from an iconostasis. Comparison with the painting of the same scene illustrated on plate 34 shows how greatly the style had altered in Moscow within a very few years. Thus, although the iconography is unchanged and the angel's wing continues to rise in the same curious, essentially decorative line, the figures have become stockier and more earthly, the colours have darkened, and a profusion of gold hatching has been introduced to enliven the sombre shades. The architecture, though no less realistic, has become infinitely more baroque and fantastic. Something of the deep emotion of the earlier years has been lost, but this is not wholly due to the lapse of time; part of the loss must in all fairness be ascribed to the painter's lesser skill, a touch of clumsiness marring his rendering of the Virgin.

PLATE 46.

Icon of the Dormition.

Sixteenth century. Late Novgorodian tradition, but probably by an artist of the school of Moscow. Formerly in the Ostroukhov collection.

This icon was intended for the Festival tier of an iconostasis. It depicts an elaborate version of the Dormition, which is iconographically related to some thirteenth- and fourteenth-century mural paintings of this scene that appear in certain Yugoslav churches. The Virgin lies in her bier in the foreground of the composition, whilst Christ, holding her soul, which is represented in the form of a tiny child, stands in an aureole. Angels, archangels and cherubim look down upon Him; on either side apostles, fathers of the church and holy men and women stream from two chapels of Novgorodian shape, to gather round the bier, and the Jew Amphonius ventures to approach, to touch it, but an avenging angel severs his hands before he can do so. The souls of the twelve apostles watch from heaven and, above, the Virgin, supported before a mandorla by two angels, also contemplates the scene.

The human proportions of the figures are elongated in this painting in accordance with Novgorodian custom, but the artist's evident interest in composition is reflected in the grouping, dramatic poses and inclined movements of the figures. The draperies are elaborately worked, but the colours are darker and dimmer than at the time of Novgorod's ascendancy, and the use of much gold and the trend towards realism, which is reflected in the shapes of the side chapels, where attempts at perspective are also to be observed, point to Muscovite influence.

PLATE 47.

Icon of the Deesis.

Early sixteenth century. Transitional period of Novgorodian painting. Formerly in the Ostroukhov collection.

Here the figures forming the basic Deesis group are shown full length on a single panel, the Saviour being presented enthroned. Their elongated proportions accord with the Novgorodian style, but their slightly formal and conventional expressions, when considered in conjunction with the dramatic poses of their hands and the artist's obviously conscious striving after decorative effect, are elements which point to a follower of Dionysius as the painter of this icon. The panel is notable for its grandeur of its grouping and spacing, the elegance and sureness of the drawing and the delicacy and depth of its subtle colours, which are particularly beautiful. The icon is difficult to place, for it does not fall into any specific group. The artist was working well within the established tradition, but he followed his own particular bent.

PLATES 48 to 50.

A travelling or field iconostasis in the form of a triptych.

Late fifteenth, early sixteenth century. School of Moscow. The Tretiakov Gallery, Moscow.

This fine Muscovite icon closely follows the Novgorodian tradition. When fully opened out, the lower register corresponds to the Deesis tier of an iconostasis, the second to that of the Festival row, and the upper to the row in which the prophets and the fathers of the church are shown. In each panel the gold of the background is badly worn, revealing the gesso.

The Deesis register, and that showing the prophets and other saintly personages approaching the enthroned Virgin and Child, are painted in the grand, restrained colours favoured by Moscow for the presentation of such august subjects. The style and treatment of these sections of the painting bear a marked resemblance to those of the Deesis illustrated on plates 41—44, and, in both, the principal figures are shown standing on a green ground. The browner tones of the grounds seen on the upper and lower tiers of the right hand panel of the icon illustrated here, as well as in the lower register of the left panel, are probably due to dirt and subsequent over-painting.

It is interesting to note that both in the Deesis reproduced here and in the one illustrated on plates 41 to 44, the subsidiary scenes are handled in a different manner from the main ones, being closer in sympathy with the more intimate Novgorodian manner than with the more formal style of the capital. It might well be said that the Novgorodian treatment is epic, whereas that of Moscow is imperial. In this miniature iconostasis the Festival register—showing, when looking from left to right, the Annunciation, the Nativity, the Presentation in the Temple, the Baptism, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem, the Crucifixion, the Harrowing of Hell (the Resurrection), Thomas's Unbelief, the Ascension, the Old Testament Trinity and the Virgin's Dormition — keeps very closely to the Novgorodian tradition, even to the use of the bright pinks and lemon yellow which are so distinctive a feature of this school.

PLATE 51.

Icon of the Nativity.

Sixteenth century. In the mixed manner of the Novgorodian-Muscovite school. Formerly in the Ostroukhov collection.

It is interesting to compare this icon with the earlier version illustrated on Plate 16. In both cases the manger, with the Child in it and the ass and ox on either side, still stands in the door of the uncovered cave, which continues to be shown as a cleft in the mountains. The Virgin retains her prescribed pose and place in the centre of the painting, the angels who imparted the good news to the shepherds appear as before in the top register; beneath them, the three kings approach as usual from the left, whilst, on the right, a shepherd listens to the good tidings. Below there is a slight deviation, for an attendant brings the news to Joseph in place of the shepherd, who is shown guarding his flock in the distance; but, as before, other attendants are occupied in bathing the Child.

The difference between the two versions is apparent in the style of the painting rather than in their iconography. Thus, though the composition of the later work is as finely balanced as ever, its colours have already lost something of the brilliance and subtlety which mark

the Novgorodian paintings. The Virgin's pose, as she reclines with a leg elegantly crossed, is slightly mannered, whilst the figures surrounding her are a little stumpy and inelegant. These shortcomings are pointers, however slight, of the ultimate deterioration of the art, but in this instance they are still so very faint that the icon remains one of really high quality. Its delicate enamelled border and haloes are excellent examples of the fine metalwork of the period. The icon is one of a series which admirably illustrates the transfer of some Novgorodian workshops to Moscow, where the artists came in contact with examples of Suzdalian painting and, by fusing the latter style to their own, laid the foundations of the Muscovite school of painting in.

PLATE 52.

Icon of the Entry into Jerusalem.

Middle to late sixteenth century. School of Moscow. Formerly in the Ostroukhov collection.

This is a characteristic icon of its school and period. Once again comparison with an earlier version of the same subject, that illustrated on plate 37, serves to show how greatly the style altered in the course of only a few decades. In this later work the Novgorodian colours have given way to the love of sombre, magnificent shades and the profusion of gold and ochre tones favoured by Moscow. The iconography differs in one important detail, whereby the Saviour, though still riding His donkey sideways, is shown with His legs facing the worshippers. This is far from being an improvement from the aesthetic point of view, for it renders His pose clumsy as He turns to glance at the apostles. The latter are treated far more dramatically than in the earlier version, and there is a more obvious striving, if not at portraiture, then, at any rate, at variety of pose and expression, with the result that the group is more lively, though less stately than in the Novgorodian icon. The citizens of Jerusalem, grouped on the right of the panel, are handled with complete naturalism, some of the faces approaching very close to portraiture. The realism is further emphasised by the inclusion of contemporary items of costume and of the baroque architectural outlines which were so much in fashion in Moscow of that time. The drawing heralds the style of the Stroganov school.

PLATE 53.

Royal Doors from an iconostasis.

Sixteenth century. School of Moscow. The Tretiakov Gallery, Moscow.

The central doors of an iconostasis give access to the apse containing the altar and, in consequence, are known as the Royal Doors. With the introduction of the elaborate iconostasis, the custom grew up in the fourteenth century of transferring the traditional biblical scenes from the walls on which the artists had been in the habit of painting them to the icons placed on the iconostasis: it then became usual for the pictures of the evangelists, which had formerly appeared in the squinches or pendentives of the dome, to occupy the lower panels of the Royal Doors, whilst the Annunciation or the Eucharist generally appeared above them. In this instance, though the Annunciation remains in its traditional place, the figures of St Basil the Great and St John Chrysostom have replaced the evangelists on the lower panels of the doors; it is probable from this that the doors were made for a church dedicated to these two saints.

PLATE 54.

Icon of St George rescuing the princess.

Early sixteenth century. School of Novgorod, transitional period. Formerly in the Ostroukhov collection.

The story of St George and the princess is a very ancient one, for although it was not recorded in writing till the tenth or eleventh century, it was already extremely well known in the Emperor Justinian's days. It reached Russia in the eleventh century, when the cult of St George became widespread there, largely as the result of the founding in 1030 by Prince Yaroslav Vladimirovich of a monastery at Uriev, to mark a victory he had won over the Mongols. He dedicated the monastery's church to St George.

The inscription on this icon reads: 'St George the Brave saved a city from a serpent named Laoseya and the king's daughter from being devoured by a serpent named ..... aya.' St George no longer appears alone here as he did on the icons illustrated on plates 18 and 19; he is welcomed at the gates of the city by the princess, who holds the leash of the vanquished dragon, whilst her parents watch from a battlement and a citizen looks on from a rampart. St George is shown against a pale blue ground, and Kondakov was inclined to think that this version of the scene was derived from an Italian picture painted in Hungary for King Matthias Corvinus, who reigned there from 1456 to 1490.

PLATE 55.

Icon of St Zosima and St Savatiy.

Late sixteenth or early seventeenth century. School of Ustuig, or perhaps the work of a monk of Solovetsk Monastery. Now in the Tretiakov Gallery, Moscow.

The two saints represented on this icon were the founders of the famous Solovetsk Monastery, and the monastery itself, standing on its island in the waters of the White Sea, serves as a background for the figures of the two saints. The monastery is depicted in its entirety as it was at the time of its greatest glory, with the contemporary features of the building, such as its profusion of kokoshnik-shaped gables and onion-shaped domes, its detached belfry and complete chime of bells, carefully delineated. Although the monastery and its island are flattened out to form a pattern, considerable efforts at perspective painting are at the same time to be noted in the actual portrayal of the monastic buildings, but the style of the painting is perhaps no longer strictly iconic, verging instead close to folk art.

PLATE 56.

Icon of St Demetrius and Prince Romanos, both of Uglich.

Seventeenth century. School of Moscow. The Russian Museum, Leningrad.

Dmitri, or Demetrius, the son of John the Terrible, was stabbed to death at Uglich in 1591, when he was only eight years old. The deed was performed by Nikita Kachalov and Daniel Batyagovski, but popular opinion imputed it to Boris Godunov, who later succeeded to the throne. The young prince was mourned and venerated, and soon sanctified.

This is a typical icon of the Stroganov school, admirably displaying the great attention paid by artists of this group to minute details of dress as well as to the very small heads, hands and feet with which they endowed their figures. It may well indeed be the work of Procopius Chirin, a leading artist of the group; if not, it must be attributed to a very close follower. The saints wear the royal dress of the period, and attempts at portraiture are apparent in the treatment of their faces. Our Lady of the Sign, enclosed within a circle of cloud, bearing Emmanuel within a circle, looks down on them from above.

Our Lady of the Sign, the Palladium of Novgorod, was derived from the sacred Byzantine painting preserved in the great church of the Blachernae at Constantinople, where the Virgin was depicted Orans, that is to say standing with her hands raised, whilst the Child appeared on a round shield or medallion on her breast. The sacred Novgorodian version protected the city when it was attacked by the Suzdalians in 1169, and small, bust-length renderings were often included on later icons as a sign of the Virgin's special protection.

The icon was originally adorned with a metal cover, because of which the background was intentionally left bare.

PLATE 57.

Icon showing selected saints, signed on the back of the panel by Istom Savin.

Circa 1600. Formerly in the Riabushinsky collection.

In the late sixteenth century two members of the Stroganov family established an icon-painting workshop in their country estate at Solvichegodsk, in the district of Perm, hoping thereby to stem the decline which was affecting the religious art of those Russians who had come in contact with the naturalistic art of western Europe. The style which evolved at Solvichegodsk became extremely popular. It is very distinctive and has remained for ever associated with the Stroganovs, whose name it bears, though contemporary artists employed by the tsars in the imperial workshops established in the Palace of Arms in Moscow, also worked in the same manner. Furthermore, the latter were eventually joined in the royal workshops by the best artists of the Stroganov workshop, who continued at the same time to execute commissions for their original patrons, the Stroganovs. The icon illustrated on this plate is by the father of one of the leading artists of this group.

Looking from left to right, the saints shown on this icon are the Martyr Nikita, St Gregory Thaumaturgos (Wonder-worker), the Martyr Maura and the Martyr Eupraxia. Certain members of the Stroganov family had been called after these saints, and it is more than probable that the icon was painted especially for them. Our Lady of the Sign is shown offering them her special protection.

PLATE 58.

Icon following the Virgin of Vladimir.

Ascribed to Procopius Chirin and Nicephorus Savin. Dated 1605. The Russian Museum, Leningrad.

The original icon of the Virgin of Vladimir is a Byzantine work dating from about 1130. In 1131 it was brought to Russia and placed in the cathedral at Vladimir by Prince Andrew Bogolubski, but in 1395 it was moved to Moscow, where it was received with acclamation by the town's inhabitants. The Byzantine painting is of the finest order, and assuredly the loveliest icon to survive to our day. In Russia it was much loved from the start, the humanism with which the Virgin inclines her head to the Child's quickly endearing itself there under the appellation of The Virgin of Tenderness. It served as a constant source of inspiration to artists of every age and school, Andrew Rublev's rendering being among the loveliest. The version illustrated here has lost some of the beauty and much of the emotional power of earlier paintings, yet it remains a work of very high order. Its outlines and white highlights are ascribed to Procopius Chirin and the rest of the work to Nazarius, Istom Savin's younger son.

PLATE 59.

St John the Forerunner in the Wilderness, by Nicephorus or Nazarius Savin.

About 1600. Formerly in the Ostroukhov collection.

This is one of the finest icons of the Stroganov school, displaying to perfection the exquisite painting in gold and the great skill with which numerous minute details are successfully grouped in a very small space. Also peculiar to the style are the small extremities and the tiny, emaciated heads, but the icon has more to commend it, for it may well be regarded as one of the earliest attempts at landscape painting to occur in early Russian art. A wilderness was a thing wholly unimaginable to the Russians, who pictured it as a great tract of virgin land rather than as an expanse of barren soil. The scene is set in just such a rich landscape, showing the Jordan flowing quite naturalistically through a pearl-coloured countryside enlivened by gold-tipped hills, from which many wild animals descend to the river to drink. In the distance a realistic forest belt marks the horizon, its trees besprinkled with gold as if in honour of a special festivity. An archangel appears from the left, leading St John safely through this uninhabited region, and angels benignly watch their progress from above. The icon is by one of Istom Savin's two most talented sons.

PLATE 60.

A double-tiered icon signed on the back of the board by Nicephorus Savin.

Late sixteenth, early seventeenth century. Stroganov School. Formerly in the Riabushinsky collection.

The Virgin and Child of the Petchersk type appear in the centre of the upper row. On their right stand the archangel Michael, St John the Forerunner and Basil the Great; on their left, the archangel Gabriel and the Prophets John and Gregory; below, from left to right, are St John Chrysostom, St Nicholas, the Bishop Alexius, Simon the Stylite, Saints Cosmas and Damian and the martyr Ezekiel. The icon is quite small, measuring some nine inches by seven, yet, though so many personages appear on it, there is no feeling of crowding. The painter was a brother of Nazarius and a son of Istom Savin, and he worked first for the Stroganovs, then for the tsar as one of the Palace of Arms artists.

PLATES 61 to 63.

A triptych forming the Deesis group by Procopius Chirin and Nicephorus Savin.

Early seventeenth century. Stroganov school. Formerly in the Riabushinsky collection, now in the Tretiakov Gallery, Moscow.

The Stroganov artists were particularly fond of painting the Deesis cycle, and there was nothing unusual in Russia in the practice of two or more painters combining to produce a single icon. Procopius Chirin and Nicephorus Savin were particularly fond of working together. Chirin came from Novgorod and was perhaps the foremost artist of his age. He worked for the Stroganovs as well as for the court, and the delicate, miniature style of this icon, with the profuse use of gold both in the background and ornament, and also as hatchings, is no less characteristic of his work than of that of his associates.

Plate 61. The left wing of the triptych shows the Virgin standing nearest to the central panel, with St Michael and the apostle Peter following her. The icon is signed by Procopius Chirin, most of whose dated works fall between the years 1620 and 1642. Chirin preferred to use a pink ochre for his flesh tints and pale shades of the prevailing colours for his highlights, as well as gold for his hatchings. His colours have the dignity and grandeur of a court art.

Plate 62. Centre panel from the preceding triptych. The panel is devoted to a noble representation of the Sabaoth Lord God with Emmanuel the Child, a type known in Russian iconography as 'Paternity'. The icon is signed by Nicephorus Savin. On it the Lord Sabaoth is shown in the heavenly sphere supported by cherubim. A dove, representing the Holy Spirit, hovers above the Child's head, and the emblems of the evangelists occupy the star-shaped projections at each corner. In contrast to Chirin, Savin's highlights are executed in gold and his flesh tints are paler in tone.

Plate 63. The third panel of the triptych, showing St John the Baptist, the archangel Gabriel and St Paul, is again the work of Nicephorus Savin. Once again the flesh tints are paler, gold prevails, and touches of white, though absent from the central panel, appear here in a manner which is characteristic of much of this artist's work.

PLATE 64.

A composite illustration, presenting the Vernicle and also expressing the theme 'Weep not for me, Mother'.

Early seventeenth century. The Russian Museum, Leningrad.

The lower scene, which only appeared in Russia in the sixteenth

century, can be regarded as the Greek-Orthodox equivalent of the Italian Pietà. It became current in Russia after the Stroganov artists had produced several renderings of it. Here it is combined with the theme of the Vernicle or Holy Mandylion of Edessa, flanked by the patron saints of the people who commissioned the icon. The background was left plain because the icon was intended to have a metal-work cover; there are indeed signs of rubbing which prove that it was at one time adorned in this way. The icon is difficult to place stylistically, for its links with the Novgorodian tradition are too close for it to be by the hand of a Muscovite artist, though the influence of the Stroganov school is also clearly apparent in many small points. The icon may well be the work of a northern artist nurtured on Novgorodian traditions, but acquainted also with contemporary work from the capital.

PLATE 65.

Icon illustrating the theme 'In Thee rejoiceth'.

Seventeenth century. Stroganov school.

The iconography of this theme was evolved in the fifteenth century, the idea for it originating in an anthem which follows a prayer in the Liturgy of St Basil and which opens with the words: 'In Thee rejoiceth, O Gracious One, every creature; the Choir of Angels and all mankind'. Its basic elements consist of a hill topped by a five-domed church with the Virgin seated on a throne placed in front of it, whilst representatives of the celestial and terrestrial worlds are grouped around her.

The icon illustrated here displays the traditional great church of the Holy Mother of God shown against a wooded background of considerable charm. A Choir of Angels surrounds the seated Virgin and Child. Immediately above them is the Lord God Sabaoth, and immediately beneath them stands a magnificent archangel. The crucified Saviour and the mourning figure of the Virgin appear among trees on either side. Saints, fathers of the church, holy men and women, and other venerable figures fill the lower registers.

This elaborate metaphysical theme is magnificently handled by the miniaturist painters of the Stroganov school, the panel acquiring in their hands something of the character of a Byzantine enamel or miniature mosaic; indeed, works of this type come closer in character to the precious objects intended for church treasuries than they do to the easel paintings of the western world and, in direct contrast to the icons of earlier periods, it is in this light that they must be approached, if their full quality is to be savoured.

TAFEL 1.

Ikone des Erzengels Michael.

Zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Frühe Nowgoroder Schule, obwohl die Tafel das Werk eines Pskower Malers sein könnte. Ehedem in der Rjabuschinski-Sammlung, heute in der Tretjakowgalerie, Moskau.

Es war Kondakow nicht vergönnt, einige der schönsten russischen Ikonen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts zu sehen, denn erst als viele Tafeln von den gelernten Fachkräften der Sowjetunion im Verlauf der auf die Revolution folgenden Jahre in den Moskauer Restaurierungswerkstätten gereinigt wurden, kamen die ursprünglichen Gemälde ans Licht. Die auf dieser Tafel abgebildete schöne Ikone des Erzengels Michael gehört jedoch zu den Frühwerken, die Kondakow kannte.

Die Ikone war aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich als Teil der Gruppe der Deesis*) für die Hauptreihe eines Ikonostas gedacht. Sie ist im dritten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts entstanden, als sich die russischen Maler von der byzantinischen Vormundschaft freigemacht hatten, und infolgedessen unterscheidet sie sich in vielem von ihren byzantinischen Vorbildern. So sind die sehr einfache, offenherzige und liebenswürdig aufrichtige Darstellung der Gestalt des Heiligen, die meisterhafte Beziehung zwischen Raum und Stoff und das instinktive Gefühl für die Umrisse alles zutiefst russische Züge. Die etwas freie Behandlung des Gesichts mit seinem eher natürlich geformten Oval und den runderen, wenn auch noch byzantinisch tiefer eingesetzten Augen ist nicht weniger charakteristisch für die Nowgoroder Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Typisch russisch sind auch die weißen Umrißlinien des Gesichts, die dekorative Behandlung der Flügel und das rhythmisch gewundene Haar des Heiligen, dessen Wellen expressionistisch aufsteigen, um in der Mitte seiner Stirne eine Spitze zu bilden und damit sein tiefes Versunkensein zu betonen.

Die Farbe ist flach aufgetragen, die Draperie des Gewands etwas steif gezeichnet. Die Farben, obwohl in der Skala begrenzt, haben einen leuchtenden Ton und eine starke Wirkung, besonders dort, wo die prachtvollen Flügel großartig vor dem silberig-blauen Hintergrund stehen.

TAFEL 2.

Ikone der Erzengel Gabriel und Michael, die ein Medaillon mit Christus Emmanuel halten.

Spätes vierzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Diese interessante, wenn auch ein wenig archaisch anmutende Ikone nähert sich in ihrem Stil sehr einer Tafel des zwölften Jahrhunderts mit der Verkündigung, die sich in der Tretjakowgalerie in Moskau befindet, und ebenso einer Reihe von Fresken der Nowgoroder Schule des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, insbesondere jedoch gewissen Wandmalereien im Mishorskikloster bei Pskow. Die ältere Tafel ist ausgefeilter und im Stil durchgebildeter als diese Ikone, die ein wenig schwer wirkt, ungeachtet der unzweifelhaften Größe ihrer Konzeption und der unverfälschten Tiefe ihres Empfindens. Nichtsdestoweniger haben die Gestalten der Erzengel durch einen Anflug von Schwere manches von ihrer Wirkung eingebüßt, und auch ihre Flügel sind ein wenig derb gemalt ebenso wie der Boden, auf dem sie stehen. Versuche einer Modellierung durch Glanzlichter auf den Gesichtern, die in hellem Ocker ausgeführt sind — sie werden russisch „bliki" genannt —, und durch die Einführung weißer Schraffen auf der Draperie befinden sich noch im Experimentalstadium und können so weit nicht als völlig zufriedenstellend gelten. Sie verraten eine provinzielle, wenn auch geübte Hand. Das Wechselspiel roter und bläulichgrüner Töne ist charakteristisch für die Nowgoroder Malerei dieser Zeit und wird hier mit beträchtlichem Können und Erfolg angewandt.

*) Siehe Tafel 9.

TAFEL 3.

Ikone des hl. Elias.

Spätes vierzehntes oder frühes fünfzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung, heute in der Tretjakowgalerie, Moskau.

Der hl. Elias genoß große Verehrung in Nowgorod, wo er als Regenspender und Beschützer vor Feuersbrunst galt. Besonders in der letzteren Eigenschaft spielte er eine wichtige Rolle, denn Brände waren eine der unmittelbaren Katastrophen, mit denen sich das mittelalterliche Rußland auseinanderzusetzen hatte. Da die Wohnhäuser im ganzen Lande durchweg aus Holz bestanden, hatte ein Brand in einem städtischen Bezirk, so geringfügig er auch zu Beginn sein mochte, gewöhnlich die Zerstörung eines ganzen Stadtteils zur Folge. Wegen seiner besonderen Beziehung zum Feuer wurde der hl. Elias gewöhnlich auf feurigrotem Hintergrund dargestellt. In diesem besonderen Fall hat das Rot jene ausgeprägt lebhafte Tönung, die die beste Zeit der Nowgoroder Malerei kennzeichnet.

Die Jahre, welche zwischen der Entstehung dieser Ikone und der auf Tafel 2 abgebildeten vergingen, brachten einige Stilwandlungen mit sich. So hat das Gesicht des Heiligen in der Zwischenzeit russischere Züge erhalten, seine Augen sind runder und natürlicher geformt, und die verlängerten Linien seiner Nase bilden fein geschwungene Augenbrauen, wie sie häufig auf russischen Gemälden dieser Zeit erscheinen. Sein Haar steigt noch zu der charakteristischen Spitze im Scheitel auf, die Farbe wird weiterhin flach aufgetragen, und seine Augen werden mittels Konturen hervorgehoben, aber es treten bereits leicht hingesetzte Kreuzschraffen in Erscheinung, die die Gesichts- und Halsmuskeln andeuten, und wir stellen Versuche einer Modellierung der Draperie fest. Bart und Haar zeigt mit seiner ausgeglichenen Anordnung die russische Vorliebe für dekorative Formen, und der Heilige hat die gleichen abfallenden Schultern, die man auf den meisten Nowgoroder Ikonen des fünfzehnten Jahrhunderts sehen kann.

TAFEL 4.

Ikone der Gottesmutter von Smolensk.

Fünfzehntes Jahrhundert. Schule von Nowgorod. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung.

Dieser ikonographische Typ, der die Gottesmutter entweder stehend oder als Brustbild zeigt, auf ihrem linken Arm das Jesuskind tragend und mit der rechten Hand auf dieses hinweisend, war in Byzanz als Hodegetria bekannt, das heißt „Wegweiserin". Die ursprüngliche Fassung soll Kaiserin Eudoxia, die Gemahlin Theodosius des Jüngeren, einige Zeit vor ihrem Tode im Jahre 453 u. Z. aus Jerusalem ihrer Schwägerin Pulcheria übersandt haben. Diese Ikone wurde in der justinianischen Zeit so verehrt, daß sie zum Wahrzeichen von Byzanz wurde und die Legende sie im siebenten Jahrhundert als eigenhändiges Werk des hl. Lukas bezeichnete. — Im vierzehnten Jahrhundert wurde eine byzantinische Version des Originals in die Kathedrale von Smolensk überführt, und bald darauf schrieb man der Ikone wundertätige Macht zu. Die auf der Abbildungstafel wiedergegebene Fassung schließt sich eng an den ursprünglichen ikonographischen Typ an, aber die zu stark hervorgehobenen Schatten unter den Augen lassen erkennen, daß der Maler der byzantinischen Formensprache nicht mehr nahestand und nur noch eine Stilmanier wiederholte, die für ihn ihre Bedeutung verloren hatte. Dessenungeachtet handelt es sich hier um ein Gemälde von Rang, dessen Feierlichkeit die strengen, würdevollen Farben noch eindringlicher gestalten.

TAFEL 5.

Ikone der Gottesmutter mit dem Kind.

Frühes sechzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung.

Diese Variante des Hodegetria-Typs der Gottesmutter ist in Rußland als Gottesmutter von Jerusalem bekannt; aber diesbezüglich hat der Maler einen Fehler begangen, denn er drehte aus Versehen eine Pauszeichnung aus einem Podlinik um und setzte das Kind auf den linken Arm der Gottesmutter statt auf den rechten, wie es in der richtigen Wiedergabe sein soll. Die Ikone, welche diesen ikonographischen Typ entstehen ließ, hing viele Jahrhunderte lang in Jerusalem, doch sie befand sich nicht mehr dort, als Prior Daniel, der russische Pilger, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts in der Stadt eintraf. Im Jahre 1390 sah sie jedoch ein anderer russischer Pilger, der Diakon Ignatius, in der Sophienkathedrale zu Konstantinopel, wo sie einen Ehrenplatz einnahm.

Diese Version unterscheidet sich in ikonographischer Hinsicht von der Hodegetria darin, daß das Kind, abgesehen davon, daß es auf dem rechten Arm seiner Mutter sitzen soll, sein Gesicht zu dem ihren hebt und daß auch sie ihres dem seinen entgegenneigt. Diese zarte und natürlichere Haltung wurde bald vielen Menschen teuer und führte zur Entstehung einer Reihe intimerer ikonographischer Typen der Gottesmutter mit dem Jesuskind, z. B. zur Gottesmutter der Zärtlichkeit, deren schönstes Beispiel die wundervolle byzantinische Ikone der Gottesmutter von Wladimir aus dem zwölften Jahrhundert ist.

TAFEL 6.

Detail von einer Ikone des Schweißtuchs oder des hl. Mandylions von Edessa.

Frühes sechzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Dieser ikonographische Typ gehört zu einer Reihe von Darstellungen des göttlichen Antlitzes, das als „Nicht mit Händen gemachtes Bild des Erlösers" bekannt ist, und auch unter der Bezeichnung „Unser Heiland mit dem nassen Bart", seines ungewöhnlich zugespitzten Bartes wegen. Obwohl das Gemälde bei rein bildmäßiger Betrachtung ästhetisch vielleicht nicht restlos befriedigend wirkt, ist es nichtsdestoweniger merkwürdig eindrucksvoll, wenn es sich auf seinem Platz in der Prophetenreihe eines Ikonostas befindet. Technisch ist es von außerordentlichem Interesse, denn es macht überaus deutlich die von den Nowgoroder Ikonenmalern bei der Behandlung der Gesichter auf ihren Gemälden angewandte Methode anschaulich. Ungeachtet der merkwürdigen Flächigkeit der Wangen und der schematischen Verzerrung der Ohren wirkt dieses Gesicht ungemein überzeugend. Obwohl jede Spur einer Dramatisierung von ihm ferngehalten ist, vermittelt der Gesamteindruck tiefgefühltes Mitleid und unendlichen Schmerz. Diese Wirkung geht zum Großteil auf die beiden parallelen Linien auf der Stirn des Erlösers zurück, aber auch die charakteristischen weißen Linien unter den Angen sind für sie mitverantwortlich. Die Behandlung des Gesichts ist im Grunde graphisch, vor allem die Symmetrie des Bartes und Haupthaares wird hervorgehoben. Die tragische Note mildert ein dekorativer Heiligenschein, der anstelle des üblichen goldenen steht, sowie ein goldgesticktes Ornament auf dem Schweißtuch.

TAFEL 7.

Die Gottesmutter von Konewetz.

Spätes fünfzehntes oder frühes sechzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. Früher in der Ostrouchow-Sammlung.

Diese Ikone der Gottesmutter mit dem Kind wird gewöhnlich „golubka" (d. h. Täubchen) genannt, weil das Jesuskind eine Taube in der Hand hält. Das Bild ist der berühmten wundertätigen Ikone gleichen Namens, die im Jahre 1395 vom Kloster Konewetz am Ladogasee erworben wurde, nachgebildet. Kondakow verfolgt den Ursprung dieses Typs zurück bis nach Nordfrankreich, von wo er nach Italien gelangte, um hier im vierzehnten Jahrhundert volkstümliche Verbreitung zu finden. Aus Italien kam er nach Griechenland und erreichte im gleichen Jahrhundert Rußland. In der italienischen wie in der russischen Fassung hält das Jesuskind die Taube in seiner linken Hand und einen Bindfaden, der an einem Ende am Bein des Vogels befestigt ist, in der anderen.

Diese Ikone ist etwas später entstanden als die Tafel von Konewetz, und die Gesichter haben bei einer späteren Übermalung, die noch nicht entfernt worden ist, an Wirkung eingebüßt. Doch auch so ist der hohe Vollendungsgrad des Werkes klar ersichtlich. Die Ikone wurde zusätzlich mit dem schönen Metallschutz, der „riza", wie er russisch genannt wird, versehen. Er ist eine zeitgenössische Arbeit.

TAFEL 8.

Ikone des Chors der heiligen Erzengel.

Sechzehntes Jahrhundert. Schule von Nowgorod. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Das fünfzehnte Jahrhundert brachte die Einführung einer Reihe von Themen, die Kondakow als mystisch-didaktische bezeichnete, mit sich. Der Chor der Erzengel ist eines von ihnen. Praktisch handelt es sich bei dieser Ikone lediglich um eine Weiterentwicklung des Typs der auf Tafel 2 abgebildeten Erzengelikone, mit dem Unterschied, daß hier statt zweier sieben Erzengel dargestellt werden. Manchmal sind diese sieben Erzengel in Begleitung einer ganzen Gruppe von Engeln, und die so zustande kommende Versammlung bezieht sich einmal auf den Erzengel Gabriel, ein andermal auf St. Michael, wobei eine Begleitinschrift diese Bestimmung angibt. Im Falle der auf Tafel 2 abgebildeten Ikone bezieht sich diese Inschrift auf beide Erzengel.

Die Ikone ist mit den auserlesenen Farben gemalt, die die Nowgoroder Schule des fünfzehnten Jahrhunderts kennzeichnen. Die Gestalten sind monumental behandelt und ausgezeichnet gruppiert, aber sie haben ein wenig zu schwere Umrisse, und obwohl die Gesichter in der Tradition und den Konturen der Kiewer Epoche entsprechen, lassen sie die erhebende Leidenschaftlichkeit dieser Zeit vermissen.

TAFELN 9 BIS 15.

Der Zyklus der Deesis.

Erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Schule Andrei Rubljows in der Tradition von Wladimir-Susdal. Ehedem im Besitz des St.-Nikolaus-Klosters in Moskau.

Die Gruppe der „Deesis" oder „Fürbitte" ist eine der ältesten der griechisch-orthodoxen Ikonographie. Ihre Anfänge reichen in frühbyzantinische Zeiten zurück, bis in jene Tage, in denen eine Stein- oder Marmorschranke mit dem über ihrem Mittelbogen eingemeißelten Haupt Christi den Altar vom übrigen Kirchenraum trennte. Etwas später kam der Kopf Mariens hinzu und wurde auf der Schranke rechts vom Haupt des Erlösers dargestellt. Noch später gesellte sich zum Christushaupt links der Kopf Johannes des Täufers. Mit der Zeit nahmen gemalte Köpfe den Platz der plastischen ein. Von da war es nur ein Schritt zur Übertragung der Gemälde von der Marmorschranke auf transportable Holzschirme. Eine Zeitlang hatte man weiterhin jeden Kopf auf einem besonderen Tafelbild dargestellt, um sodann, vielleicht unter dem Einfluß der monumentalen Mosaiken und gemalten Dekorationen, die auf den Wänden der großen Kirchen in Byzanz entstanden, die drei Köpfe zusammen mit den teilweise wiedergegebenen Körpern auf einer einzigen Bildtafel unterzubringen. Wiederum später wurde es üblich, die drei heiligen Gestalten sowohl

auf einem einzigen Bild als auch auf getrennten Tafeln ganz oder als Büsten darzustellen. Im vormongolischen Rußland, insbesondere im Fürstentum Wladimir-Susdal, nahmen manchmal Engel die Plätze Mariens und Johannes' ein, aber dieser Brauch war nicht von langer Dauer.

Im vierzehnten Jahrhundert ersetzten die Russen die steinerne Schranke — zweifellos der Seltenheit guten Bausteins wegen — durch den kunstvoll geschnitzten und bemalten Ikonostas, der als Schirm wie auch als Ikonenständer diente. Von Anfang an war der Platz jeder Ikone auf dem Ikonostas vorsorglich festgelegt. Solange die Deesis aus einer einzigen Ikone bestand, nahm sie weiterhin den Platz in der untersten Reihe des Ikonostas ein, aber als sie in der Form dreier einzelner Ikonen auftrat, wurde sie in die zweite Reihe versetzt, über jene, die den Ikonen mit der Darstellung der kirchlichen Feiertage vorbehalten war. Zwei große, nicht übertragbare Ikonen, die beiderseits der in die Hauptapsis zum Altar führenden Pforte angebracht waren, füllten dann die leeren Plätze aus.

Als die Ikonen der Deesis in die zweite Reihe aufrückten, wurden ihnen gewöhnlich auf beiden Seiten Ikonen mit Darstellungen der Erzengel, Apostel und Kirchenväter zugesellt, und die ganze Gruppe hieß dann „tschin" d. h. Reihe. Wenn sie sieben Gestalten zeigte, wurde sie „sedmitza" oder „sieben Tage", d. h. eine Woche, genannt, aber gelegentlich nannte man sie auch „swjatiteli" oder „heilige Väter".

Der auf den folgenden sieben Tafeln abgebildete „Sedmitza-Tschin" hält sich eng an den Malstil von Wladimir-Susdal, obwohl die Zeichnung Rubljowsche Einflüsse aufweist und die sieben Gemälde darüber hinaus einer sehr ähnlichen Gruppe byzantinischer Ikonen nahestehen, die der erste Abt des im Distrikt von Serpuchow gelegenen Wisotski-Klosters in Konstantinopel erwarb und zwischen 1387 und 1389 in sein Kloster überführen ließ.

Tafel 9. Wenn die „sedmitza" von links nach rechts betrachtet wird, stellt die erste Ikone den hl. Petrus vor. Dieses schöne Bild verkörpert alle hervorragenden Stilmerkmale des fünfzehnten Jahrhunderts. An erster Stelle ist unter ihnen die Vorliebe für die gekrümmte Linie zu nennen; sie kommt zunächst in den schrägen Schultern des Heiligen zum Ausdruck, dann in der Neigung seines Kopfes, die die Bogenlinie der Schulter wiederholt; in den rhythmischen Wellen seines Haupthaars erscheint sie von neuem, und der sehr ungewöhnliche Hintergrund aus stilisierten, gekräuselten Wolken betont sie noch einmal. Die Zeichnung ist sicher und flüssig, und die Unterbringung der langgestreckten Gestalt im Raum und ihre Beziehung zum Hintergrund sind bewundernswert aufeinander abgestimmt. Das Gesicht zeigt eine kunstvoll feine Modellierung, und das Inkarnat hat hier eine helle Ockertönung.

Tafel 10. Als nächster kommt auf dem Ikonostas nach St. Peter der Erzengel Michael an die Reihe. Diese Ikone hat ein wundervolles Kolorit, das klarer und brillanter ist als das aller anderen Ikonen des „tschin". Wieder ist die Gestalt langgestreckt, um die himmlische Abkunft des Erzengels zum Ausdruck zu bringen. Trotz ihrer Dekorativität und Eleganz ist die Behandlung ebenso unmittelbar und einfach wie je und die Linie köstlich, flüssig und bestimmt. Das Bild erinnert in seiner Anmut an die Werke Rubljows und könnte von seiner Hand sein.

Tafel 11. Auf den hl. Michael folgt auf dem Ikonostas die Gottesmutter. Bei aller Zurückhaltung gibt dieses Bild ihren Gram auf das schärfste wieder. Ihre Augen sind geschwollen von ungeweinten Tränen, ihre Nase schmal vor Leid, ihre Lippen im Schmerz zusammengepreßt. Sie steht, mit der traditionellen Geste der Fürbitte für die Menschheit eine Hand dem Erlöser entgegenstreckend, während sie mit der anderen ihr Gewand hält. Die Umrisse haben eine beredte Ausdruckskraft, sie rufen ständig den Rhythmus der Bogenlinien, der bei dieser Komposition eine so bedeutende Rolle spielt, in Erinnerung und heben ihn noch hervor. Wenn die Ikone nicht ein Werk Rubljows ist, muß sie einer nicht weniger geübten Hand zugeschrieben werden.

Tafel 12. Der Erlöser nimmt die Mitte des „tschin" ein. Diese Ikone zeigt die gleichen Merkmale wie die übrigen Bilder der Gruppe, aber etwas von der feinen und doch intensiven Strahlkraft der Wiedergabe der Gottesmutter und des hl. Michael scheint in dieser klaren Gemütsruhe zu fehlen. Doch finden sich in diesem vollendeten Gemälde weder Sentimentalität noch Ausdrucksleere.

Tafel 13. Johannes der Täufer, der zur Linken des Erlösers erscheint, trägt wiederum tiefen Kummer zur Schau. Er erhebt bittend seine Hand, ebenso wie es die Gottesmutter tut, denn in der Gruppe der Deesis flehen beide den Erlöser um Fürbitte bei seinem göttlichen Vater zugunsten der irrenden Menschheit an. Das Gesicht des hl. Johannes ist außerordentlich schön modelliert; geschickt werden Glanzlichter von hellem Ocker verwendet, um seinen Schmerz zum Ausdruck zu bringen. Die Stirn zeigt die charakteristischen vertikalen Linien, und das Haar harmoniert mit der Farbskala der Ockertöne, deren einzigartige Wirkung im Zusammenklang mit den übrigen Ikonen dieser Gruppe zur Geltung kommt.

Tafel 14. Als nächster kommt der Erzengel Gabriel an die Reihe. Hier kommen tiefere, ruhigere Farbtöne zur Anwendung. Der rosenfarbene Anflug, der den Ansatz seiner Flügel ziert, ist eine meisterliche Beigabe, die mit dazu beiträgt, der Gestalt Tiefe und Beseeltheit zu verleihen.

Tafel 15. Der hl. Paulus schließt die Reihe ab. Wie beim hl. Petrus, der sie eröffnete, sind die naturalistischere Behandlung des Gesichts und insbesondere dessen weniger stilisiertes Oval Kennzeichen seiner irdischen Abkunft. Auf allen Tafeln herrschen die gleichen Stiltendenzen vor, und die Wolken im Hintergrund einer jeden von ihnen stellen in jedem Fall einen integrierenden Bestandteil der linearen Komposition dar. Die Farbgebung jeder Ikone, obwohl einzeln durchaus zufriedenstellend, zeigt bei der Betrachtung der ganzen Gruppe zarte Abstufungen von besonderer Schönheit und Schmiegsamkeit.

TAFEL 16.

Ikone der Geburt Christi.

Erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung, heute in der Tretjakowgalerie in Moskau.

Es handelt sich hier um die traditionelle ikonographische Wiedergabe der Szene, die die Höhle zu Bethlehem noch unter freiem Himmel zeigt, wie das der Fall war, bevor Konstantin seine große Kirche darüber erbaute. Der Esel und der Ochs stehen darin und starren das Jesuskind an, welches in einer übertragbaren Krippe liegt. Die zurückgelehnte Gestalt Mariens nimmt die Mitte des Bildes ein. Sie liegt auf einem karmesinroten Teppich inmitten der Felsen und Pflanzen Palästinas. Links und rechts von ihr erscheinen die Heiligen Drei Könige und ein Schäfer, von Engeln, die in der oberen Reihe dargestellt sind, zu diesem Ort geleitet; darunter erfährt der hl. Josef die Kunde von der Geburt des Kindes; daneben wird dieses von Bediensteten gebadet. Von der Mitte des oberen Ikonenrands blicken drei Heilige auf die Szene herab: Die hl. Eudoxia, der hl. Johannes Lestwitschnik und die hl. Juliana. Die Anwesenheit dieser Heiligen ist höchstwahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß die Besteller der Ikone ihre Namen trugen.

Die Szenen sind in der einfachen, unmittelbaren Art dargestellt, wie sie diesen Zeitabschnitt kennzeichnet, aber die zeitgenössischen Kleidungsstücke der weltlichen Darsteller wirken ungewöhnlich. Die Zeichnung bleibt flüssig, linear, scharf und klar, die Farben sind leuchtend und hervorragend aufeinander abgestimmt. Auch die Weglassung aller unnötigen Einzelheiten ist ein weiteres Merkmal der frühen Entstehung.

TAFEL 17.

Himmelfahrtsikone.

Zweites Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts. Von einem Nachfolger Rubljows, der den Stil des Dionysius anwendet. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung.

Diese schöne Ikone war wahrscheinlich für die Festtage-Reihe eines Ikonostas bestimmt. Mit ihrem wundervollen Kolorit und der Sicherheit ihrer Komposition ist sie typisch für die Nowgoroder Schule. Die Harmonie und Wirkung der hier angewandten verschiedenen Farbtöne haben in der zeitgenössischen Kunst kaum ihresgleichen. Ein

goldener Horizontstreifen trennt den weißen Hintergrund der Ikone von einer Kette grünweißer Bergspitzen, die sich auf dem Bild rechts und links steil erheben. Weiße Glanzlichter betonen ihre zackigen Umrisse. Die Gefahr, daß die Anwendung zweier paralleler Streifen zur Bezeichnung der himmlischen und der irdischen Sphäre der Ikone einförmig wirkt, wird durch die Einführung eines fast ebenso symmetrischen Hilfsmittels — es sind dies vier Bäume von verschiedener Form, aber von nahezu gleicher Höhe — vermieden: Der flache Horizont ist an vier gleich weit voneinander entfernten Punkten unterbrochen, wodurch der Blick nach oben gewiesen wird. Dort schwebt, von zwei Engeln getragen, Christus in der Mandorla, dem Glorienschein, himmelwärts. Auf der Erde bilden die Berge das Gegengewicht der beiden Engel, die perlweiße Gewänder tragen und selbst wiederum die Gestalt der Gottesmutter mit ihren prachtvoll blau- und purpurfarbenen Gewändern unvergleichlich zur Geltung bringen. Die Gewänder der auf jeder Seite gruppierten Apostel beleben das Bild mit ihren lebhaften, köstlichen, für Nowgorod typischen Farbtönen.

Der Einfluß Rubljows überwiegt bei der Darstellung Christi und der ihn tragenden Engel, aber der Einfluß des Dionysius herrscht bei der Gottesmutter und den sie umgebenden Aposteln vor. Die Gestalten sind langgestreckt, manche stehen auf den Fußspitzen, um größer zu sein. Pose und Ausdruck sind dramatisch, ihre Köpfe, Hände und Füße klein und ihre Draperien bewundernswert modelliert, wobei mit großer Fertigkeit weiße Schraffierung angewandt wird. Die Absicht des Malers, ein ebenso schönes, lyrisches wie tief religiöses Gemälde hervorzubringen, ist in der Tat überaus deutlich. Dieses bewußte Streben nach ästhetischer Schönheit bezeichnet eine neue Phase in der Geschichte der Ikonenmalerei, weshalb die Tafel zur Übergangsperiode der Nowgoroder Kunst gezählt werden muß.

TAFEL 18.

Ikone St. Georgs mit dem Drachen.

Erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Nowgoroder Schule. Ehedem in der Ostrouchow-Sammlung, heute in der Tretjakowgalerie in Moskau.

Der heilige Georg war Gegenstand besonderer Verehrung in und um Nowgorod und in den Bezirken von Dwinsk und Wjatka, wo er als Schutzpatron der Viehherden und ihrer Hirten angesehen wurde.

Auf dieser Ikone erscheint St. Georg auf dem für die Nowgoroder Malerei charakteristischen weißen Grund, aber es ist ungewöhnlich, daß dieser Hintergrund frei von allen Einzelheiten ist. Das führte Kondakow zur Vermutung, die Ikone gehöre zu einer sehr frühen Form, worauf die Verzierung des Schildes des Heiligen mit dem heidnischen Sonnensymbol hinzuweisen schien. Die Verehrung der Sonne war im vorchristlichen Rußland weit verbreitet, und das Sonnensymbol hat sich bis in unsere Zeiten erhalten und schmückt das Holzspielzeug, das die Bauern für ihre Kinder anfertigen. Sein Erscheinen auf dieser Ikone läßt vermuten, daß es im fünfzehnten Jahrhundert viel von seiner früheren religiösen Bedeutung verloren hatte, jedenfalls in Nowgorod, wo es sich nur als Schmuckelement erhalten hat.

Entsprechend dem leicht archaischen Stil der Ikone ist das Gesicht noch immer relativ schwach modelliert, aber die Farbskala hat sich verbreitert und enthält bereits die meisten Farbtöne der späteren Nowgoroder Palette, nämlich perlweiße, lebhaft rote, mattschwarze, braune, dunkelgrüne und blaue Töne. Nur das besondere Zitronengelb und die vollständige Reihe der rosa und blauen Töne fehlt.

TAFEL 19.

Ikone St. Georgs mit dem Drachen.

Spätes fünfzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Diese etwas dekorativer gehaltene Ikone gehört zur gleichen Gattung wie die auf Tafel 18 wiedergegebene. Wieder ist das Pferd eher heraldisch behandelt, woraus wir schließen können, daß der Maler einen Teil seines Lebens in einer Gegend verbrachte, wo gewisse alte künstlerische Traditionen weiterlebten. Auf der anderen Seite kann man in der Wiedergabe der reitenden Gestalt, die mit all jener Sicherheit zu Pferde sitzt, über welche nur ein erfahrener Reiter verfügt, einen beträchtlichen Realismus feststellen. Das sanfte Gesicht des Heiligen spiegelt ebenso wie die eleganten Bogenlinien seiner Arme und sein prächtig flatternder weiter Mantel etwas vom humanistischen Geist der Renaissance wider.

TAFEL 20.

Ikone der Heiligen Boris und Gleb.

Spätes vierzehntes, frühes fünfzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung.

Der Überlieferung zufolge waren die beiden Brüder Söhne des Großfürsten Wladimir und der griechischen Prinzessin Anna, Tochter Romanus II. und Schwester der Kaiser Basilius und Konstantin. Nach einer anderen Tradition war ihr Vater Jaroslaw der Heilige und ihre Mutter eine bulgarische Prinzessin. Wegen ihrer königlichen Würde werden sie immer in der Prinzen vorbehaltenen Kleidung abgebildet, und in Rußland dienten ihre Schwerter, mit denen sie gewöhnlich dargestellt wurden, als Symbole fürstlicher Würde und Macht. Gewöhnlich sind die Brüder gleich gekleidet, aber die Farbe ihrer Gewänder ist verschieden. In diesem Falle hat Boris einen mit Zobel verbrämten Mantel, während Glebs Mantel mit Kaninchenfell oder Hermelin gesäumt ist.

Die beiden Heiligen wurden etwa seit dem Jahre 1200 in der Sophienkathedrale zu Konstantinopel verehrt. Ihre Ikone stand rechts vom Altar, nahe der Stelle, wo die Kaiser von Byzanz gesalbt wurden. In Nowgorod wurden ihnen seit der Zeit der Christianisierung des Landes mehrere Holzkirchen geweiht; einige von ihnen erwähnt die erste Nowgoroder Chronik in den Jahren 1146 und 1167. Ebenso wurden die beiden Heiligen im Bezirk von Wladimir-Susdal verehrt, und Kondakow bringt die Bilder, auf welchen sie zu Pferde erscheinen, mit dieser Landschaft in Verbindung, während er jene, auf denen sie stehend dargestellt sind, den Nowgoroder Malern zuschreibt. In Rußland waren die beiden Heiligen ein Symbol brüderlicher Liebe und Ergebenheit.

In späterer Zeit wurde diese Tafel mit einem breiten Rand versehen, den ein Künstler des späten sechzehnten Jahrhunderts mit sechzehn kleinen Szenen bemalte, die die Lebensschicksale und Leiden der beiden Fürstensöhne schildern.

TAFEL 21.

Eine Szene vom Randstreifen der auf Tafel 20 abgebildeten Ikone der Heiligen Boris und Gleb.

Gemalt um 1590. Stroganow-Schule, Moskau. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung.

Wie soeben ausgeführt wurde, erhielt die auf Tafel 20 abgebildete Ikone gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts einen ziemlich breiten Rahmen oder Randstreifen, der mit sechzehn kleinen Szenen geschmückt ist. Zwölf dieser Szenen schildern Begebenheiten aus dem Leben und Leiden der beiden Heiligen. Der zweiten Überlieferung bezüglich ihrer Familienabkunft entsprechend schildern die restlichen vier Szenen das Leben ihres jüngeren Bruders Jaroslaw, des vierten Sohnes Jaroslaws des Heiligen, welcher schließlich den väterlichen Thron bestieg und in der Geschichte als Jaroslaw der Weise bekannt ist. Die für diese Szenen ausgewählten Ereignisse beziehen sich auf den Kampf um den Thron, den Jaroslaw gegen seinen ältesten Bruder Swjatopolk führte, weil dieser, auch „der Verfluchte" genannt, den Tod dreier seiner Brüder, nämlich Boris', Glebs und des jüngsten Bruders Swjatoslaw herbeiführte. Jaroslaw zog aus, um diese Toten zu rächen,

und obwohl Swjatopolk den Polenkönig zu Hilfe rief, trug sein rechtschaffener Bruder den Sieg davon.

Die auf dieser Tafel wiedergegebene Szene befindet sich in der linken unteren Ecke des Rahmens. Sie zeigt Jaroslaw, in der Tür seines Zeltes stehend, beim Empfang eines Boten, der ihm über den Tod seines Bruders Boris berichtet. Die Szene enthält zahlreiche neue realistische Züge, und Kleidung und Ausrüstung sind oft anachronistisch behandelt. Mit seiner verschwenderischen Vergoldung gehört das Bild zu den besten der Stroganow-Schule. Es wirkt außerordentlich dekorativ, und obwohl die Szene sehr klein und überaus detailreich ist, hat man nicht das Gefühl einer Überfüllung oder Verwirrung.

TAFEL 22.

Eine zweite Szene vom gleichen Rahmen wie die auf Tafel 21.

Diese außerordentlich dekorative Kampfszene befindet sich auf der unteren Leiste des Rahmens neben der auf Tafel 21 abgebildeten Szene. Sie ist von der gleichen Hand gemalt und zu gleicher Zeit wie diese. Der dargestellte Augenblick zeigt die Schlacht in ihrer härtesten Phase. Der Vordergrund ist mit Toten besät, während darüber der Kampf tobt und über allem die Fahnen flattern. Die Tafel ist wiederum reich an realistischen Einzelheiten. Die Männer haben das kurzgeschnittene Haar und die runden Gesichter der zeitgenössischen Moskowiter. Die Künstler der Stroganow-Schule hatten eine große Vorliebe für die Verwendung von sehr viel Gold in ihren Gemälden, und die vorliegende Tafel trägt diese Vorliebe gleichfalls zur Schau, obwohl sie infolge der sehr geschickten Anwendung von Weiß als Gegengewicht zum Gold nicht übertrieben scheint.

Die Wiedergabe der Szene erinnert ein wenig an die persische Miniaturenmalerei, und es ist möglich, daß der Künstler derartige persische Arbeiten gesehen hat.

TAFEL 23.

Ikone der Heiligen Florus und Laurus.

Letztes Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts. Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung, heute in der Tretjakowgalerie, Moskau.

Die beiden Heiligen waren Zwillingsbrüder. Sie wurden insbesondere auf dem Balkan verehrt, was die russischen Forscher der Gegenwart auf die Tatsache zurückführen, daß sich dort der Kult der Dioskuren, der im Altertum in diesen Gegenden weit verbreitet war, bis in christliche Zeiten erhielt. Die Ikonographie ihrer christlichen Erscheinungsform kam aus Bulgarien nach Nowgorod, und die beiden Heiligen galten in Rußland von Anbeginn als Schutzpatrone der Reiter und Pferde.

Die vorliegende Ikone zeigt die beiden Heiligen über ihren Pferden schwebend beiderseits des hl. Michael, der die reiterlosen Rosse zügelt. In der Mitte erscheinen die kappadokischen Zwillingsreiter Eliseth und Eustax, womit wiederum die latente Dualität der Ikone zum Ausdruck kommt; der dritte Bruder Seht reitet hinterher. Alle drei sind damit beschäftigt, eine Herde sehr naturalistisch gezeichneter Pferde zu hüten. Die Inschrift lautet: „Der Erzengel Michael überträgt Florus und Laurus die Wartung der Herden". Die Ikone gehört zur besten Tradition der Nowgoroder Schule.

TAFEL 24.

Ikone des hl. Nikolaus von Myra.

Zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Moskauer Schule in den Fußstapfen der Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Hervorragendes Beispiel einer „heiligen" Ikone, welche den Dargestellten als Brustbild mit den traditionellen Merkmalen zeigt, die ihn leicht erkennbar machen. Obwohl schmal und gestreckt, wie es die Konvention der Zeit forderte, wird der hl. Nikolaus als zwar nicht mehr junger, aber doch noch sehr tatkräftiger Mann von starkem Körperbau vorgeführt. Sein Kopf hat eine ovale Form, und seine Nase ist lang, wie es der älteren Tradition entspricht, aber trotzdem wirkt sein Gesicht typisch russisch. Er trägt einen kurzen und gepflegten Bart und geordnetes, in rhythmischen Wellen herabfallendes Haar; sein Gesichtsausdruck ist freundlich, wenn auch ein wenig streng. Wie das in der Nowgoroder Malerei üblich ist, erscheint der hl. Nikolaus auf dieser Ikone in den gleichen Gewändern wie auf der Wunder-Ikone, die in der Kathedrale des hl. Nikolaus auf dem Hofe in Nowgorod verehrt wurde, während den Moskauer Ikonen gewöhnlich die gleicherweise wundertätige Ikone des hl. Nikolaus von Zarjask zugrunde liegt. Im Jahre 1224 aus Korsun nach Zarjask verbracht, zeigt diese Ikone den Heiligen als Bischof gekleidet. Mit ihrem Silbergrund und dem vorherrschenden Blau ist jedoch die eingangs erwähnte Ikone in ihrer Farbgebung und mit dem russisch anmutenden Gesicht des Heiligen typisch für die Moskauer Malerei.

Der Heilige ist hier mit den Medaillons des Erlösers und der Gottesmutter zu beiden Seiten dargestellt. Die kleinen Gestalten dieser Medaillons haben die für die Nowgoroder Malerei des späten vierzehnten Jahrhunderts typischen großen Köpfe, aber die Entstehung der Ikone ist trotzdem wahrscheinlich kaum früher anzusetzen als in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

TAFEL 25.

Szene aus dem Leben des hl. Nikolaus.

Türflügel einer Königspforte. Beginn oder Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Moskauer Schule. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung.

Diese Szene aus dem Leben des hl. Nikolaus zeigt die Weihe des Heiligen zum Diakon. Obwohl die Ikone eine Moskauer Arbeit ist, hält sie sich sowohl mit den architektonischen Formen der im Hintergrund sichtbaren Kirche als auch mit ihrer Farbenskala an die Nowgoroder Tradition. Andererseits sind die kleinen runden Köpfe und die winzigen Hände und Füße der Figuren bezeichnend für die Moskauer Schule. In der Art und Weise, wie sich der Maler mit der Komposition befaßt, ist der Einfluß des Dionysius zu erkennen. Er macht sich in einer Vorliebe für die wiederkehrende Bogenlinie geltend, wie sie außerordentlich wirksam in der vornübergebeugten Gestalt des hl. Nikolaus erscheint, um sich in jener des mit dem Weiheakt beschäftigten Diakons zu wiederholen und in der Krümmung der Schriftrolle, die über dem geneigten Haupt des Heiligen emporgehalten wird, abermals in Erscheinung zu treten.

TAFEL 26.

Detail von einer St.-Nikolaus-Ikone mit Szenen aus dem Leben des Heiligen.

Sechzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Bei ihrer Gründung im zehnten Jahrhundert wurde die russisch-orthodoxe Kirche dem Bistum von Ochrida unterstellt. Daraus ergaben sich ziemlich enge Bande zwischen Rußland und dem Balkan. Es ist daher nicht ungewöhnlich, Berührungspunkte zwischen der russischen und der balkanischen Ikonographie festzustellen, und die Vorbilder russischer Gemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus sind mehr auf dem Balkan als in Griechenland zu suchen.

In Nowgorod wurden Bilder dieses Typs im sechzehnten Jahrhundert üblich. Das auf unserer Bildtafel wiedergegebene zeigt den Heiligen in einem mit schwarzen Kreuzen verzierten Gewand, das in der russischen Ikonographie vor dem fünfzehnten Jahrhundert nicht vorkommt und erst bei Gemälden des sechzehnten Jahrhunderts gebräuch-

lich ist. Der hl. Nikolaus war in Nowgorod besonders beliebt und wurde als Schutzpatron der Zimmerleute, Reisenden und Leidtragenden aller Art und auch als Beschützer vor Feuersnot angesehen.

Die vorliegende Szene aus seinem Leben schildert das Wunder mit dem Polowetzer. Der Legende zufolge sehnte sich ein Polowetzer Gefangener nach seiner Heimat; er war zum Christentum übergetreten und betete zum hl. Nikolaus um Hilfe. Er wurde entlassen, nachdem er geschworen hatte, zurückzukehren. Zu Hause vergaß er jedoch sein Versprechen und ging sein Feld pflügen, anstatt ins Gefängnis zurückzugehen. Zutiefst erzürnt erschien ihm der hl. Nikolaus und verabreichte ihm eine gehörige Tracht Prügel.

Der Stil des Gemäldes ist ein klein wenig archaisch, die Farben sind etwas dunkel, die Umrisse weniger klar als sonst. In der zeitgenössischen Kleidung des Polowetzers macht sich eine Tendenz zum Realismus bemerkbar, ebenso wie in der Zeichnung der Pferde und der Köpfe der Dargestellten, die runder sind als in der frühen Nowgoroder Malerei; tatsächlich spiegeln beide Tendenzen den Einfluß Moskaus wider und weisen auf die Übergangsperiode des Nowgoroder Stils hin.

TAFEL 27.

Eine weitere Szene von derselben Ikone wie auf Tafel 26.

Hier wird der hl. Nikolaus bei der Rettung des Demetrius vor dem Ertrinken gezeigt. Die gekräuselten Wellen und der geschwungene Bug des sinkenden Schiffes lassen ein angeborenes und charakteristisches russisches Gefühl für die Zeichnung erkennen. Es mag sein, daß das Bild von einem andern Künstler gemalt wurde als das auf Tafel 26. Die Behandlung ist hier etwas weniger archaisch, die Ausführung um eine Nuance vollkommener und die Komposition rhythmischer als bei dem vorgenannten Bild.

TAFEL 28.

Ikone des Evangelisten Lukas.

Spätes fünfzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. In der Tretjakowgalerie, Moskau.

Diese Heiligengestalt wird in der durch die byzantinischen Handschriften traditionell gewordenen Stellung gezeigt und ist gewöhnlich von einer derartigen Quelle abgeleitet. Der Evangelist sitzt vor einem kunstvollen Architekturhintergrund von beträchtlichem Realismus. Außerdem liegen dem Schemel, auf dem er sitzt, und jenem, auf dem seine Füße ruhen, ebenso wie seinem Schreibtisch und Lesepult zeitgenössische Möbeltypen zugrunde. Diese sachlichen Einzelheiten deuten auf ein spätes Entstehungsdatum und auf den Einfluß der Moskauer Schule hin, aber die gestreckten Proportionen der Gestalt, die schräg abfallende Schulter des Evangelisten und die Bogenlinie seines Rückens, die sich in seiner Kopfform und Haartracht wiederholt, all das ist typisch für die Rubljowsche Tradition. Die kunstvolle Behandlung der Draperie erinnert an Dionysius, während die Farben in der Hauptsache auf Nowgorod verweisen. Die Tafel muß einem Künstler zugeschrieben werden, der mit den Hauptströmungen der zeitgenössischen russischen Ikonenmalerei gut vertraut war und von jeder Schule die ihm am meisten zusagenden Elemente aufnahm, um sie alle zu einem homogenen und durchaus geglückten Kunstwerk zu verschmelzen.

TAFEL 29.

Ikone St. Johannes des Theologen, der seinen Brief an Prochorus diktiert.

Spätes fünfzehntes Jh. Schule von Nowgorod. Tretjakowgalerie, Moskau.

Wie die letztgenannte Ikone schließt sich auch diese eng an die Tradition der byzantinischen Handschriften an, aber die wuchtige und zugleich ausgeprägt asketische Gestalt des Evangelisten spiegelt serbische Einflüsse wider. Seine stark dramatische Geste im Augenblick, da ihn der Strahl des himmlischen Lichts berührt, und die kunstvolle Draperie seines Gewands deuten auf einen Nachfolger des Dionysius hin, während die Farbenpalette, die Gestrecktheit der Gestalten und die geistvolle Behandlung des Hintergrunds auf Nowgorod verweisen. Man kann nicht umhin, das außerordentliche Wohlgefallen der russischen Ikonenmaler an der Darstellung hoher Berge zur Kenntnis zu nehmen, mit denen sie den Hintergrund ihrer Bilder belebten, obwohl die Künstler in ihrer Mehrzahl durchaus flache Gegenden bewohnten. Wenige von ihnen können je wirkliche Hügel gesehen haben, und ihre Vorstellung vom Gebirge muß von byzantinischen Bildern abgeleitet sein, die sie gesehen und über die sie Reisende berichten gehört hatten. Die Felsen auf diesem Gemälde sind besonders phantastisch, und sein Stil gehört der Übergangsperiode der Nowgoroder Kunst an.

TAFEL 30.

Ikone der hl. Paraskewi-Pjatnitza (Freitag).

Spätes fünfzehntes, frühes sechzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule, vermutlich aus Pskow. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Die hl. Paraskewi genoß eine große Verehrung, zuerst auf dem Balkan, dann im Gebiet von Nowgorod, wo sie und die hl. Anastasia als Beschützerinnen des Handels galten, ob es nun der Großhandel reicher Kaufleute oder der kleine Markthandel der Bauern war. Die Geschichte kennt zwei Heilige dieses Namens, deren eine unter Antoninus, die andere unter Diokletian den Märtyrertod erlitt, aber in der orthodoxen Ikonographie verschmelzen sie beide zu einer einzigen hl. Paraskewi. Sie wird am Freitag verehrt, dem fünften Wochentag (pjatnitza), der seit frühester Zeit insbesondere in Italien und Sizilien und vor allem in Venedig und in Candia den heiligen Frauen und Jungfrauen geweiht war. Die von den Slawen verehrte hl. Pjatnitza lebte völlig von der Welt abgeschlossen als Einsiedlerin. In Rußland war ihr der 28. Oktober geweiht, und sie galt hier als Beschützerin aller Frauen. In der Ikonographie wird sie oft mit einer Kopf und Schultern bedeckenden Stola gezeigt, die das Kennzeichen eines Diakonissenordens ist; eine Variante dieser Stola erscheint auf der vorliegenden Ikone.

Das Bild ist im Nowgoroder Übergangsstil gemalt, aber der grüne Hintergrund und das Fehlen der Glanzlichter im Gesicht, wo die Modellierung durch stärkere Schatten und Unterstreichungen zustande kommt, lassen auf einen Pskower Künstler schließen.

TAFELN 31 BIS 36.

Die Sechs Teile einer „Sechs-Tage"-Ikone (schestodnjew).

Erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Übergangsperiode der Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Der Sechs-Tage- oder Wochenzyklus von Ereignissen aus dem Leben des Erlösers ist in der russischen Ikonographie sehr beliebt. Er kann entweder auf einer einzigen zusammengesetzten Ikone oder auf sechs einzelnen Tafeln dargestellt werden. Die auf den sechs folgenden Tafeln abgebildeten Szenen gehören zu einer einzigen Ikone, die aus neun Szenen besteht. Die Ikone ist horizontal in zwei Hälften geteilt, deren untere eine große Anzahl Figuren enthält, welche die Hierarchie der Heiligen vorstellen, während die Mitte der oberen Reihe die Deesis inmitten von Engelchören zeigt. Links von dieser zentralen Gruppe erscheint die Szene der Fußwaschung, rechts von ihr die der Kreuzigung. Die übrigen Szenen befinden sich nebeneinander in der oberen Reihe. Sie zeigen von links nach rechts: die Qualen der Hölle oder die Anastasis, die Göttlichen Mächte, die Taufe und die Verkündigung. Jede ist mit einem besonderen Wochentag verbunden.

Stilmäßig steht die Ikone den Werken des Dionysius außerordentlich nahe, denn die langgestreckten Gestalten, das betont dramatische

Element und die impressionistische Behandlung der Felsen gemahnen stark an diesen Meister. Die Farben sind ebenfalls hervorragend, aber die Zeichnung, besonders auf dem Bild der Taufe (Tafel 33), läßt eine weniger geübte Hand erkennen, und die Ikone ist demnach als Werkstattarbeit und nicht als eigenhändiges Werk des Dionysius anzusehen.

Tafel 31. Die Anastasis oder Qualen der Hölle sind die griechisch-orthodoxe Version der Auferstehung. Sie zeigen Christus in die Vorhölle hinabsteigend und die Auferstehung Adams und Evas und sind besonders mit dem Sonntagsgottesdienst verbunden. Das Thema erscheint in symmetrischer Anordnung, aber die Gruppierung wird geschickt verändert, um einer möglichen Monotonie vorzubeugen. Die Hügel, deren phantastische Klippen sich im Hintergrund erheben, bilden einen integrierenden Bestandteil der Komposition.

Tafel 32. Die zweite Szene in der oberen Reihe der Ikone stellt die Göttlichen Mächte vor und bezieht sich auf den Montag. In Wirklichkeit handelt es sich hier um eine Weiterverarbeitung des Chors der Erzengel (Tafel 8), nur mit dem Unterschied, daß das Medaillon mit Christus Emmanuel, obwohl es weiterhin von den beiden Erzengeln getragen wird, nun auch zwischen Cherubim erscheint. Das Gemälde ist auf zweierlei Weise ausgeführt, wobei die Gesichter nur die zartesten Umrißlinien erhalten haben und ganz kleine Glanzlichter angebracht wurden, während andere Einzelheiten wie der obere Cherub zuerst gemalt wurden und ihre Umrisse später erhielten. Die Farben sind klar, mannigfaltig und außerordentlich harmonisch, und in der rhythmischen Gruppierung der Figuren tritt der Einfluß Rubljows zutage.

Tafel 33. Christus tauft die Gläubigen. Diese Szene ist völlig ungewöhnlich und kommt nie in der byzantinischen und selten in der russischen Ikonographie vor. Sie bezieht sich auf die Gebete am Dienstag und ruft die Taufe der Gläubigen durch Christus in Erinnerung, womit sie die Passage aus Johannis III,26 illustriert, wo geschrieben steht, daß Schüler „zu Johannes kamen und zu ihm sprachen: Meister, der bei Dir war jenseit des Jordan, von dem Du zeugtest, siehe, er tauft, und jedermann kommt zu ihm."

Hügel spielen in Darstellungen der Taufe auch weiterhin eine wichtige Rolle, denn sie sollen die Gläubigen an die Steilufer des Jordans erinnern, wo das erwähnte Ereignis stattfand. Auf unserem Bild sind sie besonders interessant, weil der Künstler den Versuch unternommen hat, sie in echter Perspektive wiederzugeben. Demzufolge sieht der Fluß wirklich aus, als flösse er durch hügeliges Land, und die vom linken Ufer aus zusehende Gruppe scheint in einem Tal zu stehen. Die realistischen Einzelheiten im Aufzug und in den Gesichtern der auf beiden Seiten des Jordans zusammengescharten Menschen entsprechen dem Geist der zeitgenössischen Moskauer Kunst.

Tafel 34. Die Verkündigung — die Ikone für den Mittwoch — ist die letzte Szene der oberen Reihe der Ikone und befindet sich in ihrer rechten Ecke. Der realistische Architekturhintergrund, der aus einer Kirche mit zwiebelförmiger Kuppel auf hohem Tambour, einer angebauten Kapelle und einem freistehenden Glockenturm inmitten einer alles umgürtenden Mauer besteht, hat bereits eine gewisse Perspektive und spiegelt ein Gefühl für Räume und Raumpläne wieder, das in der russischen Ikonenmalerei neu ist. Der Thron und Fußschemel der Gottesmutter entsprechen Formen, die zu dieser Zeit geläufig waren, aber der rechte Flügel des Engels erhebt sich auf eine unnatürliche, rein dekorative Weise, die ebenso typisch für diese Zeit ist. Die Farben sind gut und für diese Stufe charakteristisch, aber die Draperie des Engelsgewands ist mehr graphisch als plastisch behandelt.

Tafel 35. Die Fußwaschung ist die erste oder linke Szene der zweiten Reihe. Sie bezieht sich auf den Donnerstag und erscheint neben der zentralen Komposition mit Christus Emmanuel inmitten der Engelchöre. Auf den anderen Seite der Ikone bildet die Kreuzigung ihr Gegengewicht, aber weder diese noch die Mittelszene konnte hier abgebildet werden. Die Szene der Fußwaschung kommt den Werken des Dionysius näher als alle anderen Szenen dieser Ikone, und wenn sie der Meister nicht selbst gemalt hat, muß sie das Werk eines seiner nächsten Mitarbeiter sein. Ihre Komposition zeigt einen hohen Grad der Vollendung, denn der Künstler hat das Problem, welches die Kleinheit des für die Szene zur Verfügung stehenden Raums aufwarf, gelöst, indem er seine Apostel säuberlich auf drei verschiedene Raumpläne verteilte.

Tafel 36. Die Versammlung der Heiligen. Die untere Hälfte der Ikone enthält zwei große Gruppen von Heiligen, deren jede in fünf weitere Unterabteilungen zerfällt. Diese sind in bogenförmige gemalte Nischen eingesetzt, deren Inneres jeweils mit einer anderen Farbe ausgefüllt ist. Jede dieser Abteilungen enthält eine besondere Gruppe von Heiligen. Die vorliegende Tafel gibt die rechte Hälfte dieser Szene wieder und zeigt in der ersten oder linken Abteilung der unteren Reihe eine Apostelgruppe; in der nächsten Abteilung befinden sich die heiligen Märtyrer und in der letzten Maria Egyptiaca und ihre Genossinnen. Darüber sieht man in der ersten Abteilung die Ärzte der Kirche und in der zweiten und letzten einige heilige Frauen. Die weißen Gewänder dieser Figuren heben sich von köstlichen pastellfarbenen Hintergründen ab und verleihen der Ikone ätherische Leichtigkeit, die beim Ausgleich und der Verschmelzung der einzelnen Teile des Gemäldes zu einer ästhetischen Einheit keine geringe Rolle spielen.

TAFEL 37.

Ikone des Einzugs in Jerusalem.

Spätes fünfzehntes Jahrhundert. Moskauer Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Diese Ikone ist im Stil der Nowgoroder Übergangsperiode gemalt. Die alte ikonographische Anordnung wird unverändert beibehalten, aber die Stadt im Hintergrund ist sehr realistisch wiedergegeben und enthält viele Kennzeichen der Nowgoroder Architektur, während einige der aus ihren Toren kommenden Gestalten fast porträthafte Züge haben. Andererseits ist die Behandlung der Hügel durchaus willkürlich und die Landschaft dekorativen Gesichtspunkten so sehr untergeordnet, daß die Palme sich den Umrissen des Berges angleichen muß. Die Farben sind immer noch die gleichen, wie sie die Nowgoroder Kunst liebt, aber auch die bei den Moskauer Malern beliebten schwarzen und braunen Töne finden sich hier.

TAFEL 38.

Ikone der Kreuzigung.

Sechzehntes Jahrhundert. Nowgoroder Schule. Russisches Museum, Leningrad.

Es handelt sich hier um eine unvergleichliche Ikone der Übergangsperiode, die dem Stil der Wandmalereien des Dionysius im Therapont-Kloster zu Nowgorod äußerst nahesteht. Sie kann sehr gut ein eigenhändiges Werk dieses Meisters sein und stammt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus seiner Werkstatt. Die Gestalten der Gottesmutter und der hl. Maria Magdalene rufen besonders lebhaft seine Arbeit in Erinnerung. Wieder haben wir es hier mit den langestreckten Gestalten der auf den Fußspitzen wandelnden Heiligen, der starken Dramatik der Szene und dem außerordentlich realistischen architektonischen Hintergrund zu tun, mit den Elementen mithin, die Dionysius zu prachtvollen, tiefgefühlten Werken zu vereinen wußte. Die Farben dieser Ikone sind für Nowgorod weniger typisch als für Moskau und verweisen wiederum auf den Einfluß des Dionysius.

TAFEL 39.

Ikone der Kreuzabnahme.

Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Nördliche Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung, heute in der Tretjakowgalerie, Moskau.

Der hier festgehaltene Augenblick zeigt die Gottesmutter, Josephus, Nikodemus und den hl. Johannes bei der Herabnahme des Erlösers vom Kreuz, während Maria Magdalene und Maria Egyptiaca an ihrer Seite trauern. Auf den ersten Blick scheint dieses Gemälde zur Nowgoroder Gruppe zu gehören, aber bei näherer Prüfung wird man feststellen, daß das nicht der Fall ist, und die Tafel wird heute einem

Gebiet zugeordnet. welches nördlich von Nowgorod liegt. Der Stil der Ikone, insbesondere die langgestreckten Gestalten mit den kleinen Köpfen und Gliedmaßen, die anatomischen Einzelheiten des Körpers Christi und die Stilmerkmale des Gebäudes im Hintergrund, all das gehört unmißverständlich dem frühen sechzehnten Jahrhundert an, obwohl die Einfachheit der Darstellung und das Fehlen aller überflüssigen Details einen früheren Zeitpunkt in Erinnerung rufen. Der Maler hatte offensichtlich kein Interesse an Nebenfiguren, und das Gebäude ist oberflächlich behandelt, obgleich es zeitgenössische Züge trägt. Das Interesse des Künstlers richtete sich auf die menschlichen Gestalten und auf das Drama der vorgestellten Szene. Er hielt sich an die klare Darstellungsweise früherer Zeiten, um eine unmittelbare Wirkung zu erzielen. Gleichzeitig war er ein hervorragender Meister der Komposition, der den harten Horizontalen des Kreuzes durch das darunter befindliche Gebäude starken Nachdruck zu verleihen wußte, indem er durch die Einführung einer schrägen Linie in Gestalt der unwirklich schwebenden Leiter weitgehend ihre Wirkung verstärkte. Am stärksten macht sich jedoch das besonders empfindliche Gefühl für den linearen Rhythmus bemerkbar, welches zusammen mit der überaus feinfühligen Verwendung der gekrümmten Linie dem Gemälde einen ganz eigenen Charakter verleiht.

TAFEL 40.

Ikone der Aufbahrung oder Beweinung.

Das Gemälde ist aus der gleichen Zeit und von der gleichen Hand wie die vorher erwähnte Ikone auf Tafel 39. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung, heute in der Tretjakowgalerie, Moskau.

Auf dieser Ikone figurieren die gleichen Darsteller wie auf der vorher erwähnten, und die Vorliebe des Künstlers für die Bogenlinie kommt hier noch weit deutlicher zum Ausdruck als bei der Ikone der Kreuzabnahme. Die Krümmung der Gestalt der wehklagenden Gottesmutter wiederholt sich um weniges höher in der Johannesfigur, um wieder etwas höher in jener des hl. Joseph wiederzukehren. Echtes Künstlertum ließ die aufrechte Gestalt der Maria Magdalene zustandekommen, obwohl die Bogenlinie im Faltenwurf ihres Gewands und in der Rundform ihrer Schulter und ihres Hauptes nachklingt. Auch die geneigten Köpfe der übrigen Gestalten lassen sie äußerst wirksam widerhallen. Das dramatische Element ist bei diesem Gemälde vielleicht noch stärker betont als bei dem zuvor besprochenen, denn die Gesichter der Frauen sind von ungewöhnlicher Ausdrucksstärke. Die vorliegende Tafel zeigt wiederum sehr deutlich, wie wenig Interesse der Künstler für die Landschaft aufbringt, denn ihre Hügel sind so schematisch behandelt, daß sie jeden Zusammenhang mit der Realität verloren haben und mehr einer Reihe kleiner Kapellen oder abstrakter geometrischer Formen ähneln als einer felsigen Gegend.

TAFEL 41—43.

Details eines Reise- oder Feldikonostas.

Spätes fünfzehntes Jahrhundert. Frühe Moskauer Schule. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung.

Mit der Befreiung Rußlands vom mongolischen Joch und der Einigung des Landes unter der Oberherrschaft Moskaus konnte eine weitaus größere Anzahl Menschen Reisen unternehmen, und man begann daher für Reisende und auch für die neue Schicht der gutgestellten Armeeoffiziere kleine übertragbare Ikonostase herzustellen. Die Ikonostase hatten eine sehr ähnliche Funktion wie der Gebetsteppich in der Welt des Islams. Der besprochene Ikonostas ist hier nicht in seiner Gesamtheit abgebildet. Die folgenden vier Tafeln zeigen nur die untere Hälfte seiner drei Flügel und die obere Figur seiner rechten Tafel. Die drei Figuren der unteren Reihe bilden, zueinander in Beziehung gesetzt, die Gruppe der Deesis.

Tafel 41. Die Gottesmutter erscheint in der unteren Reihe der linken Tafel. Sie steht auf einem grünen Streifen vor dem Goldgrund und trägt die hochgestellten Persönlichkeiten vorbehaltenen roten Pantoffeln und die von den Moskauer Künstlern geschätzten dunkelfarbigen Gewänder. Das Original zeigt in seiner mittleren Reihe die Taufe und darüber die Gestalt König Davids.

Tafel 42. Die untere Hälfte der mittleren Tafel des Ikonostas zeigt den thronenden Erlöser. Die Farben sind ernst und eindrucksvoll im Kontrast des Rot mit schwarzen, braunen und weißen Strichen, was für diesen Zeitabschnitt besonders charakteristisch ist. Die Behandlung ist einfach und dennoch großzügig, und obwohl es dem Antlitz des Erlösers ein wenig an Gefühlstiefe ermangelt, drückt seine Gestalt Würde aus und ist ästhetisch überzeugend. Der Thron, an den Ecken mit flammenden Fackeln versehen, wird architektonisch behandelt und vermittelt mit seinem Versuch einer perspektivischen Wiedergabe eine Ahnung seiner großen Raumtiefe.

Die obere Hälfte der Ikone ist in zwei Reihen geteilt, deren untere die Transfiguration und die Auferweckung des Lazarus, die obere die alttestamentarische Dreiheit und die Gottesmutter mit dem Kind zeigt.

Tafel 43. Auf der unteren Hälfte des rechten Flügels ist der hl. Johannes, der zur Gruppe der Deesis gehört, dargestellt. Er trägt die Tracht eines Einsiedlers mit einem Überwurf von stark dekorativer Wirkung.

Über der Johannesfigur erscheint der Einzug in Jerusalem und in der obersten Reihe das letzte Bild des Ikonostas, der Prophet Salomo.

TAFEL 44.

Der Prophet Salomo von der untersten Reihe der rechten Tafel des gleichen Miniatur-Ikonostas.

Diese Figur unterscheidet sich von der Deesis-Gruppe durch ihren gänzlich verschiedenen Stil und steht jenem der alten Handelsrepublik Nowgorod näher als der Kunst der überfeinerten Hauptstadt. Die Gestalt wird in der einfachen, reinen Art der vergangenen Epoche dargestellt, und wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die ganze Szene nur wenig mehr als 12 Zentimeter hoch ist, tritt der monumentale Charakter des Gemäldes klar zutage. Man sieht sehr deutlich, daß es das Werk einer anderen Hand ist als die Gruppe der Deesis. Es ist durchaus nicht ungewöhnlich, daß eine Ikone zwei verschiedene Malerhandschriften aufweist, denn die Künstler arbeiteten oft gemeinsam: Der eine malte die Körper und die wichtigsten Umrisse und der andere die Gesichter und Hände, oder der eine den Hintergrund und der andere die eigentliche Szene.

Die Wiedergabe der Figur Salomos entspricht der alten Nowgoroder Tradition, denn die Glanzlichter auf dem Gesicht bestehen aus parallelen Strichen, das Haupthaar ist sorgfältig in rhythmische Wellen gelegt, und auch die schräg fallenden Schultern verweisen auf den Stil der frühen Meister. Andererseits erinnert die Form der Krone sehr an jene, die von einer auf den Wandmalereien der Himmelfahrtskathedrale in Moskau erscheinenden Figur aus der Endphase des fünfzehnten Jahrhunderts getragen wird, was auf die spätere Entstehung dieser Ikone schließen läßt.

TAFEL 45.

Die Verkündigung.

Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Moskauer Schule. Russisches Museum, Leningrad.

Diese Szene besteht aus zwei Teilen, da sie auf den beiden Türflügeln der Königspforte eines Ikonostas gemalt ist. Ein Vergleich mit der auf Tafel 34 abgebildeten gleichen Szene eines anderen Gemäldes zeigt, wie sehr sich der Moskauer Stil innerhalb einiger weniger Jahre veränderte. Denn obwohl die Ikonographie die gleiche geblieben ist und

auch der Flügel des Engels die gleiche seltsame, rein dekorative Linie beschreibt, sind die Gestalten fester und irdischer, die Farben dunkler, und eine überreiche Goldschraffierung belebt die dunkeln Töne. Die Architektur, obwohl nicht weniger realistisch, ist nun unvergleichlich barocker und phantastischer. Etwas von der Gefühlstiefe der früheren Jahre ist verlorengegangen, aber das geht nicht nur auf den Fortschritt der Zeit zurück; einen Teil dieses Verlustes müssen wir gerechterweise dem geringeren Können des Malers zuschreiben, dessen Wiedergabe der Gottesmutter durch eine gewisse Plumpheit an Wirkung eingebüßt hat.

TAFEL 46.

Ikone der Dormitio.

Sechzehntes Jahrhundert. Späte Nowgoroder Tradition, aber wahrscheinlich Werk eines Meisters der Moskauer Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Diese Ikone war für die Festtage-Reihe eines Ikonostas bestimmt. Sie stellt eine sorgfältig ausgeführte Version der Dormitio dar und hängt ikonographisch mit einer Reihe von Wandgemälden des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, die sich in gewissen Kirchen Jugoslawiens befinden und die erwähnte Szene zum Inhalt haben, zusammen. Die Gottesmutter liegt hier im Vordergrund der Komposition aufgebahrt, während Christus, der ihre Seele in Gestalt eines kleinen Kindes in den Händen hält, von einer Aureole umgeben darüber steht. Engel, Erzengel und Cherubim blicken auf ihn herab; beiderseits strömen Apostel, Kirchenväter und heilige Männer und Frauen aus zwei Kapellen von der in Nowgorod üblichen Form und gruppieren sich um die Bahre, und der Jude Amphonius wagt es, näherzutreten und sie zu berühren, aber ein rächender Engel kommt ihm zuvor und trennt ihm die Hände vom Leib. Die Seelen der zwölf Apostel sehen vom Himmel her zu, und darüber betrachtet auch die Gottesmutter, von zwei Engeln vor einer Mandorla getragen, die Szene.

Die Menschengestalten auf diesem Gemälde haben der Nowgoroder Gewohnheit entsprechend langgestreckte Proportionen, doch das sichtliche Interesse des Künstlers für die Komposition kommt in der Gruppierung, den dramatischen Gesten und geneigten Stellungen und Bewegungen der Figuren zur Geltung. Die Draperien sind kunstvoll gearbeitet, aber die Farben haben dunklere und trübere Töne als zur Blütezeit Nowgorods, und die reiche Anwendung von Gold sowie die realistischen Tendenzen, die sich in der Form der beiderseits stehenden Kapellen äußern und auch perspektivische Versuche erkennen lassen, weisen auf den Einfluß Moskaus hin.

TAFEL 47.

Deesis-Ikone.

Frühes sechzehntes Jahrhundert. Übergangsperiode der Nowgoroder Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Hier werden die Gestalten, die den Kern der Deesis-Gruppe bilden, ganzfigurig auf einer einzigen Tafel dargestellt, wobei der Erlöser thronend abgebildet wird. Ihre gestreckten Proportionen entsprechen dem Nowgoroder Stil, aber ihr leicht formeller und konventioneller Gesichtsausdruck läßt, wenn man ihn im Zusammenhang mit den dramatischen Gesten ihrer Hände und dem sichtlich bewußten Streben des Künstlers nach dekorativer Wirkung betrachtet, auf einen Schüler des Dionysius als Maler dieser Ikone schließen. Die Tafel ist ihrer großartigen Gruppierung und Raumeinteilung, der Eleganz und Sicherheit der Zeichnung sowie ihrer besonders schönen, köstlich zarten und tiefen Farben wegen bemerkenswert. Es fällt schwer, die Ikone einzuordnen, da sie keiner besonderen Gruppe angehört. Der Künstler hielt sich zwar an die gültige Tradition, aber er folgte seiner durchaus eigenen Neigung.

TAFEL 48—50.

Ein Reise- oder Feldikonostas in der Form eines Triptychons.

Spätes fünfzehntes, frühes sechzehntes Jahrhundert. Moskauer Schule. Tretjakowgalerie, Moskau.

Diese schöne Moskauer Ikone schließt sich eng an die Nowgoroder Tradition an. Bei völliger Öffnung entspricht die untere Reihe jener der Deesis auf einem Ikonostas, die zweite der Festtagereihe und die oberste der Reihe der Propheten und Kirchenväter. Auf jeder Tafel ist das Gold des Hintergrundes stark abgenutzt und läßt die Gipsgrundierung zutage treten.

Die Deesisreihe mit den Propheten und anderen heiligen Gestalten, die sich der thronenden Gottesmutter mit dem Christuskind nähern, ist mit den erhabenen, zurückhaltenden Farben gemält, die in Moskau mit Vorliebe für die Darstellung so heiliger Persönlichkeiten verwendet wurden. Stil und Behandlung dieser Teile des Gemäldes sind jenen der auf den Tafeln 41—44 abgebildeten Deesis außerordentlich ähnlich, und bei beiden sieht man die Hauptfiguren stehend auf grünem Bodenstreifen. Die eher braunen Töne der Erdstreifen in der obersten und unteren Reihe der rechten Tafel der hier abgebildeten Ikone sind ebenso wie die der unteren Reihe der linken Tafel wahrscheinlich auf Verschmutzung und darauffolgende Übermalung zurückzuführen.

Es ist interessant, festzustellen, daß die Nebenszenen sowohl in der hier reproduzierten wie in der auf den Tafeln 4 —44 abgebildeten Deesis abweichend von den Hauptszenen ausgeführt sind und der intimeren Nowgoroder Arbeitsweise näher stehen als dem formelleren Stil der Hauptstadt. Man kann wohl sagen, daß die Nowgoroder Behandlung epischer, die Moskauer wiederum imperialer ist. Die Festtagereihe dieses Miniatur-Ikonostas, die von links nach rechts die Verkündigung, die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel, die Taufe, die Auferweckung des Lazarus, den Einzug in Jerusalem, die Kreuzigung, die Qualen der Hölle (die Auferstehung), den ungläubigen Thomas, die Himmelfahrt, die alttestamentarische Dreiheit und die Dormitio der Gottesmutter zeigt, hält sich sehr eng an die Nowgoroder Tradition, was ebenfalls für die hellrosa und zitronengelben Töne zutrifft, die ein so charakteristisches Merkmal dieser Schule sind.

TAFEL 51.

Ikone der Geburt Christi.

Sechzehntes Jahrhundert. Mischstil der Nowgorod-Moskauer Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Es ist interessant, diese Ikone mit der früheren Version auf Tafel 16 zu vergleichen. In beiden Fällen steht die Krippe mit dem Kind, flankiert von Esel und Ochs, noch im Eingang der nicht überdeckten Höhle, die weiterhin als Felsspalte dargestellt wird. Die Gottesmutter hat ihre vorgeschriebene Haltung und ihren Platz in der Mitte des Gemäldes, die Engel, welche die gute Nachricht den Schäfern mitgeteilt haben, erscheinen wie früher im oberen Streifen; darunter nähern sich die Drei Könige wie sonst von links, während rechts ein Schäfer der frohen Botschaft lauscht. Darunter stellen wir eine leichte Abweichung fest, denn anstelle des Schäfers, den man in der Ferne seine Herde hüten sieht, bringt ein Bediensteter Joseph die Nachricht. Doch wie zuvor sind andere Diener damit beschäftigt, das Kind zu baden.

Der Unterschied zwischen den beiden Versionen tritt mehr im Stil des Gemäldes als in seiner Ikonographie zutage. Denn obwohl die Komposition des späteren Werkes ebenso feinfühlig ausgewogen ist wie zuvor, haben seine Farben im Vergleich mit den Nowgoroder Gemälden bereits an Brillanz und Zartheit eingebüßt. Die Körperhaltung der Gottesmutter, die sich mit elegant überkreuzten Beinen zurücklehnt, ist leicht verändert, während die sie umgebenden Gestalten ein wenig untersetzt und nicht sehr elegant sind. Diese Mängel, so geringfügig sie auch sein mögen, deuten auf den kommenden Verfall dieser

Kunst hin, aber in diesem Moment sind sie noch so schwach, daß die Ikone weiterhin als solche von sehr hoher Qualität gelten kann. Ihr fein gearbeiteter Emailrahmen und die Heiligenscheine sind hervorragende Beispiele der kunstvollen Metallarbeit dieser Epoche. Die Ikone gehört zu einer Reihe, die die Verlagerung einiger Nowgoroder Werkstätten nach Moskau illustriert. In der Hauptstadt kamen diese Künstler mit Werken der Susdaler Malerei in Berührung und verbanden Stilelemente der letzteren mit ihrem eigenen Stil, um damit die Grundlagen der Moskauer Schule zu schaffen.

TAFEL 52.

Ikone des Einzugs in Jerusalem.

Mitte bis spätes sechzehntes Jahrhundert. Moskauer Schule. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Es handelt sich hier um eine charakteristische Ikone dieser Schule und Epoche. Ein Vergleich mit einer älteren Fassung des gleichen Themas, jener von Tafel 37, soll noch einmal zeigen, wie groß der im Laufe einiger weniger Jahrzehnte eingetretene Stilwandel war. In dieser späteren Arbeit haben die Nowgoroder Farben der Moskauer Vorliebe für prachtvoll dunkle Töne und verschwenderische Gold- und Ockernuancen Platz gemacht. Ikonographisch unterscheidet sie sich von der älteren in einem wichtigen Punkt, nämlich daß der Erlöser, obwohl er noch seitwärts auf seinem Esel sitzt, die Füße den Anbetern zuwendet. Vom ästhetischen Standpunkt aus ist das sicherlich keine Verbesserung, weil seine Haltung plump wirkt, wenn er sich umdreht, um die Apostel anzusehen. Diese werden hier weitaus dramatischer behandelt als in der früheren Version, und man stellt eine augenfälligere Tendenz wenn schon nicht zum Porträt, so doch zu einer Mannigfaltigkeit der Haltung und des Ausdrucks fest. Demzufolge ist die Gruppe lebendiger, wenngleich weniger erhaben als auf der Nowgoroder Ikone. Die Einwohner Jerusalems, deren Schar auf der rechten Seite der Tafel erscheint, sind mit vollendetem Naturalismus wiedergegeben, und einige Gesichter haben nahezu Porträtcharakter. Die Verwendung zeitgenössischer Kleidungsstücke und jener barocken Architekturumrisse, die zu dieser Zeit in Moskau so beliebt waren, kehrt den Realismus noch mehr hervor. Die Zeichnung kündigt den Stil der Stroganowschule an.

TAFEL 53.

Königspforte eines Ikonostas.

Sechzehntes Jahrhundert. Moskauer Schule. Tretjakowgalerie, Moskau.

Die Mitteltür eines Ikonostas öffnet sich in die Altarapsis und wird Königspforte gennant. Mit der Einführung kunstvoller Ikonostase kam im vierzehnten Jahrhundert die Gewohnheit auf, die traditionellen Bibelszenen von den Wänden, auf denen sie die Maler bisher dargestellt hatten, auf die Ikonen des Ikonostas zu übertragen. Damals wurde es üblich, für die Bilder der Evangelisten, die sich früher auf den Zwickeln oder Pendentiven der Kuppel befanden, die unteren Tafeln der Königspforte in Anspruch zu nehmen, wobei die Verkündigung oder die Eucharistie in der Regel den Platz darüber einnahm. Hier, obwohl die Verkündigung ihren traditionellen Platz innehat, haben die Gestalten des hl. Basilius des Großen und des hl. Johannes Chrysostomos die Evangelistenfiguren auf den unteren Tafeln der Tür verdrängt; daraus ergibt sich die Wahrscheinlichkeit, daß die Tür zu einer diesen beiden Heiligen geweihten Kirche gehörte.

TAFEL 54.

Ikone des hl. Georg mit der Rettung der Prinzessin.

Frühes sechzehntes Jahrhundert. Schule von Nowgorod, Übergangsperiode. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Die Sage vom hl. Georg und der Prinzessin ist sehr alt, denn obwohl sie bis zum zehnten und elften Jahrhundert nicht schriftlich überliefert ist, war sie schon zur Zeit Kaiser Justinians weit und breit bekannt. Nach Rußland gelangte sie im elften Jahrhundert, als sich der St.-Georgs-Kult dort stark verbreitete, im Zusammenhang mit der im Jahre 1030 erfolgten Gründung eines Kiewer Klosters durch den Fürsten Jaroslaw Wladimirowitsch, der damit seinen Sieg über die Mongolen feierte. Er weihte die Kirche des Klosters dem hl. Georg.

Die Inschrift auf dieser Ikone lautet: St. Georg der Tapfere rettete eine Stadt vor einer Schlange namens Laoseya und die Königstochter vor einer Schlange namens . . . . . aya, die sie verschlingen wollte. Der hl. Georg erscheint hier nicht mehr allein wie auf den Ikonen der Abbildungstafeln 18 und 19. Er wird am Stadttor von der Prinzessin begrüßt, die den besiegten Drachen an der Leine hält, während ihre Eltern von den Zinnen herniederschauen und ein Bürger von der Stadtmauer her zusieht. St. Georg steht vor einem blaßblauen Grund, und Kondakow war geneigt zu glauben, daß das Vorbild dieser Szene in einem italienischen Gemälde zu suchen sei, welches für König Matthias Corvinus, der von 1456 bis 1490 in Ungarn herrschte, gemalt wurde.

TAFEL 55.

Ikone der Heiligen Sosima und Sawatij.

Spätes sechzehntes oder frühes siebzehntes Jahrhundert. Schule von Ustuig oder u. U. Werk eines Mönchs der Solowetsker Klosters. Heute in der Tretjakowgalerie, Moskau.

Die auf dieser Ikone dargestellten beiden Heiligen waren die Gründer des berühmten Solowetsker Klosters, und dieses gibt hier, auf seiner Insel in den Gewässern des Weißen Meeres aufgebaut, den Hintergrund für die Gestalten der beiden Heiligen ab. Das Kloster wird in seiner Gesamtheit so wiedergegeben, wie es zur Zeit seiner Hochblüte aussah, und die zeitgenössischen Merkmale seiner Baulichkeiten, wie es die überreichen sog. Kokoschnik-Giebel und die vielen zwiebelförmigen Kuppeln, der freistehende Glockenturm und das vollständige Geläut seiner Glocken sind, wurden alle sorgfältig festgehalten. Obwohl das Kloster und seine Insel hier zu einem flächigen Muster umgestaltet sind, kann man gleichzeitig in der wirklichkeitsnahen Erfassung der Klostergebäude beträchtliche Bemühungeen um eine perspektivische Wiedergabe feststellen, aber der Stil des Gemäldes ist vielleicht nicht mehr im strengen Sinne ikonisch und neigt statt dessen stark zur Volkskunst.

TAFEL 56.

Ikone des Demetrius und des Fürsten Romanos, der Heiligen von Uglitsch.

Siebzehntes Jahrhundert. Moskauer Schule. Russisches Museum, Leningrad.

Dmitri oder Demetrius, der Sohn Iwans des Schrecklichen, wurde in Uglitsch im Jahre 1591 im zarten Alter von acht Jahren erstochen. Die Täter waren Nikita Kachalow und Daniel Batjagowski, aber der Volksmund schrieb die Tat Boris Godunow zu, der später den Thron bestieg. Der junge Prinz wurde beweint und verehrt und alsbald heiliggesprochen.

Dies hier ist eine typische Ikone der Stroganow-Schule. Die große Aufmerksamkeit, mit der die Künstler dieser Gruppe die geringsten Details der Kleidung ebenso wie die sehr kleinen Köpfe, Hände und Füße der dargestellten Gestalten wiedergaben, kommt hier bewundernswert zum Ausdruck. Die Ikone kann sehr wohl ein Werk des Prokopius Chirin, eines hervorragenden Künstlers dieser Gruppe, sein. Wenn das nicht der Fall ist, müssen wir sie einem Chirin sehr nahestehenden Schüler zuschreiben. Die Heiligen tragen das königliche Gewand ihrer Zeit, und die Behandlung ihrer Gesichter läßt den Versuch einer porträthaften Wiedergabe erkennen. Umgeben von einem Wolkenkranz und Christus Emmanuel in einem Kreis vor der Brust, blickt Unsere liebe Frau des Zeichens aus der Höhe auf sie herab.

Unsere liebe Frau des Zeichens, das Palladium von Nowgorod, geht auf ein byzantinisches Gemälde zurück, das göttliche Verehrung genoß und sich in der großen Kirche der Blachernae in Konstantinopel befand. Die Gottesmutter war hier als Orans dargestellt, d. h. stehend mit erhobenen Händen, während das Kind auf einem runden Schild

oder Medaillon auf ihrer Brust erschien. Die gleichfalls als wundertätig angesehene Nowgoroder Fassung schützte die Stadt, als sie von den Susdalern im Jahre 1169 angegriffen wurde, und kleine Repliken in Brustbildform wurden oft auf späteren Ikonen abgebildet und galten als Zeichen des besonderen Schutzes der Gottesmutter.

Die Ikone war ursprünglich mit einem Metallmantel versehen, weshalb der Hintergrund absichtlich leer gelassen wurde.

TAFEL 57.

Ikone mit einigen Heiligen, auf der Rückseite der Tafel von Istom Sawin signiert.

Um 1600. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung.

Im späten sechzehnten Jahrhundert gründeten zwei Mitglieder der Familie Stroganow auf ihrem Landgut in Solwitschegodsk im Distrikt von Perm eine Werkstatt der Ikonenmalerei. Das geschah in der Hoffnung, den Verfall der religiösen Kunst jener russischen Maler aufzuhalten, die mit der naturalistischen Kunst Westeuropas in Berührung kamen. Der in Solwitschegodsk entwickelte Stil erlangte eine außerordentliche Beliebtheit. Er ist sehr charakteristisch und bleibt für immer mit dem Namen der Stroganows verbunden, obwohl die Künstler, die die Zaren zur gleichen Zeit in den kaiserlichen Werkstätten des Moskauer Zeughauses beschäftigten, in der gleichen Weise arbeiteten. Zudem wirkten neben ihnen in den kaiserlichen Ateliers die besten Meister der Stroganow-Werkstätten, um zugleich auch weiterhin Aufträge für ihre ursprünglichen Herren, die Stroganows, auszuführen. Die auf unserer Tafel abgebildete Ikone ist das Werk des Vaters eines der führenden Künstler dieser Gruppe.

Die auf dieser Ikone dargestellten Heiligen sind von links nach rechts der Märtyrer Nikita, der hl. Gregor Thaumaturgos (Wundertäter) und die Märtyrerinnen Maura und Eupraxia. Gewisse Familienmitglieder der Stroganows waren nach diesen Heiligen benannt, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Ikone speziell für sie gemalt wurde. Unsere liebe Frau des Zeichens erscheint hier, um ihnen ihren besonderen Schutz zu gewähren.

TAFEL 58.

Ikone nach der Gottesmutter von Wladimir.

Prokopius Chirin und Nikephorus Sawin zugeschrieben. Datiert 1605. Russisches Museum, Leningrad.

Die ursprüngliche Ikone der Gottesmutter von Wladimir ist ein byzantinisches Werk aus der Zeit um 1130. Im Jahre 1131 gelangte sie nach Rußland und wurde vom Fürsten Andrej Bogoljubski in der Kathedrale zu Wladimir aufgestellt, aber 1395 nach Moskau überführt, wo sie von den Stadtbewohnern mit Beifall empfangen wurde. Das byzantinische Gemälde ist von feinster Arbeit und sicherlich die schönste Ikone, die sich bis auf unsere Zeit erhalten hat. In Rußland war sie von Anfang an sehr beliebt und der menschlichen Regung wegen, mit der die Gottesmutter dem Kind ihr Haupt entgegenneigt, bald allen teuer, denn sie wurde hier die Gottesmutter der Zärtlichkeit genannt. Sie war Künstlern aller Zeiten und Schulen eine ständige Inspirationsquelle, und ihre Replik von der Hand Andrej Rubljows ist eine der schönsten. Die hier abgebildete Fassung hat einiges von der Schönheit und vieles von der emotionellen Wirkung der früheren Gemälde eingebüßt, aber sie ist dennoch ein Werk von sehr hoher Qualität. Ihre Umrißlinien und weißen Glanzlichter werden Prokopius Chirin zugeschrieben, das übrige dem jüngeren Sohn Istom Sawins Nazarius.

TAFEL 59.

Der hl. Johannes der Vorläufer in der Wildnis. Von Nikephorus oder Nazarius Sawin.

Um 1600. Vormals in der Ostrouchow-Sammlung.

Dieses Werk ist eine der schönsten Ikonen der Stroganow-Schule. Es zeigt die bis zur Vollkommenheit ausgefeilte Goldmalerei und die große Kunstfertigkeit, mit der die zahlreichen kleinen Details erfolgreich auf sehr kleinem Raum gruppiert sind. Gleichfalls charakteristisch für den Stil sind die kleinen Gliedmaßen und die dünnen, mageren Hände, aber die Ikone zeichnet sich noch durch etwas anderes aus: Sie ist als einer der frühesten Versuche einer Landschaftsmalerei anzusehen, die die frühe russische Kunst aufzuweisen hat. Eine Wildnis war völlig unvorstellbar für die Russen, die darunter mehr ein großes Stück unbebauter Wildmark als eine unfruchtbare Wüste verstanden. Die Szene ist in eben solch eine reiche Landschaft eingesetzt, wo der Jordan ziemlich realistisch durch eine perlfarbene Gegend fließt. Sie ist von Hügeln mit goldenen Kuppen belebt, von denen zahlreiche wilde Tiere zum Flusse hinabsteigen, um zu trinken. In der Ferne bezeichnet ein realistischer Waldgürtel den Horizont. Seine Bäume glänzen wie vergoldet, als wären sie für eine besondere Festlichkeit geschmückt. Von links nähert sich ein Erzengel, der den hl. Johannes sicher durch diese unwegsame Gegend führt, und Engel sehen aus der Höhe milde ihrer Wanderung zu. Die Ikone ist das Werk eines der beiden talentiertesten Söhne Istom Sawins.

TAFEL 60.

Eine doppelreihige Ikone, auf der Rückseite der Tafel von Nikephorus Sawin signiert.

Spätes sechzehntes, frühes siebzehntes Jahrhundert. Stroganow-Schule. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung.

Die Gottesmutter mit Kind vom Petschersker Typ erscheint in der Mitte der oberen Reihe. Zu ihrer Rechten steht der Erzengel Michael, St. Johannes der Vorläufer und Basilius der Große, zu ihrer Linken der Erzengel Gabriel und die Propheten Johannes und Gregorius. Darunter sieht man von links nach rechts die hll. Johannes Chrysostomos, Nikolaus, den Bischof Alexius, Simon den Styliter, die hll. Kosmas und Damian und den Märtyrer Ezechiel. Die Ikone ist ziemlich klein, nur etwa 18 × 23 cm groß, aber trotzdem sie so viele Figuren enthält, kommt kein Gefühl der Überfüllung auf. Der Maler war ein Bruder des Nazarius und ein Sohn des Istom Savin, arbeitete zunächst für die Stroganows und sodann als einer der Künstler des Zeughauses für den Zaren.

TAFELN 61—63.

Ein Triptychon mit der Deesis-Gruppe von Prokopius Chirin und Nikephorus Sawin.

Frühes siebzehntes Jahrhundert. Stroganow-Schule. Vormals in der Rjabuschinski-Sammlung, heute in der Tretjakowgalerie in Moskau.

Die Künstler der Stroganows hatten eine besondere Vorliebe für den Zyklus der Deesis, und in Rußland war es nichts Ungewöhnliches, daß zwei oder mehrere Maler nebeneinander an einer einzigen Ikone arbeiteten. Prokopius Chirin und Nicephorus Sawin malten besonders gerne miteinander. Chirin stammte aus Nowgorod und war wahrscheinlich der hervorragendste Künstler seiner Zeit. Er war sowohl für die Stroganows wie für den Zarenhof tätig, und der köstliche miniaturartige Stil dieser Ikone mit ihrer verschwenderisch reichen Verwendung von Gold für den Hintergrund und in der Ornamentik ebenso wie für die Schraffierung ist für seine Arbeit und die seiner Genossen gleicherweise charakteristisch.

Tafel 61. Der linke Flügel des Triptychons zeigt neben der mittleren Tafel stehend die Gottesmutter, gefolgt von St. Michael und dem Apostel Petrus. Die Ikone ist von Prokopius Chirin signiert, dessen Werke in der Mehrzahl zwischen 1620 und 1642 entstanden sind. Chirin benützte für sein Inkarnat mit Vorliebe eine rosenfarbene Ockertönung und für seine Glanzlichter helle Schattierungen der vorherrschenden Farben. Für die Schraffierung verwendete er Gold. Seine Farben haben die Würde und die Grandeur einer Hofkunst.

Tafel 62. Mittlere Tafel des obenerwähnten Triptychons. Die Tafel zeigt eine würdige Darstellung Gottes des Herrn Sabaoth mit dem Kinde Emmanuel, einen Typ, der in der russischen Ikonographie

„Vaterschaft" genannt wird. Die Ikone ist von Nikephorus Sawin signiert. Gott der Herr Sabaoth ist hier in der himmlischen Sphäre dargestellt, getragen von Cherubim. Eine Taube, die den Heiligen Geist vorstellt, schwebt über dem Kopf des Kindes, und die Symbole der Evangelisten füllen die sternförmigen Spitzen in den vier Ecken. Im Gegensatz zu Chirin sind die Glanzlichter Sawins mit Gold gezogen, und die Töne des Inkarnats sind bei ihm etwas heller.

Tafel 63. Die dritte Tafel des Triptychons mit Johannes dem Täufer, dem Erzengel Gabriel und dem hl. Paulus ist wiederum ein Werk des Nikephorus Sawin. Wieder ist das Inkarnat hell, überall sieht man viel Gold, und weiße Pinselstriche erscheinen hier, obwohl sie auf der mittleren Tafeln fehlen, in einer für die Arbeit dieses Künstlers charakteristischen Weise.

TAFEL 64.

Eine zusammengesetzte Darstellung des Schweißtuchs und zugleich des Themas „Weine nicht um mich, Mutter".

Frühes siebzehntes Jahrhundert. Russisches Museum, Leningrad.

Die untere Szene, die in Rußland erst im siebzehnten Jahrhundert aufkam, kann als griechisch-orthodoxe Entsprechung der italienischen Pietà angesehen werden. Sie wurde in Rußland geläufig, nachdem die Stroganowschen Künstler sie mehrmals dargestellt hatten. Hier ist sie mit dem Thema des Schweißtuchs oder des hl. Mandylions von Edessa verbunden, zu dessen Seiten man die Schutzpatrone der Besteller der Ikone sieht. Der Hintergrund wurde leer gelassen, weil die Ikone einen metallenen Schutzmantel erhalten sollte; man kann auf ihr Abnutzungsmerkmale feststellen, aus denen hervorgeht, daß sie einmal auf diese Weise geschmückt war. Die Ikone ist stilmäßig schwer einzuordnen, weil ihre Beziehungen zur Nowgoroder Tradition zu eng sind, um sie einem Moskauer Künstler zuschreiben zu können, obwohl der Einfluß der Stroganow-Schule in zahlreichen minder wichtigen Punkten gleichfalls deutlich feststellbar ist. Die Ikone kann sehr wohl das Werk eines Künstlers aus dem Norden sein, der im Sinne der Nowgoroder Tradition arbeitete, aber auch mit den zeitgenössischen Arbeiten aus der Hauptstadt vertraut war.

TAFEL 65.

Ikone über das Thema „Über Dich erfreut".

Siebzehntes Jahrhundert. Stroganow-Schule.

Die Ikonographie dieses Themas wurde im fünfzehnten Jahrhundert entwickelt. Der Gedanke hat seinen Ursprung in einer Hymne, die auf ein Gebet in der Liturgie des hl. Basilius folgt und mit den Worten: „Über Dich erfreut, o Gnadenreicher, ist alle Kreatur; der Chor der Engel und die ganze Menschheit" beginnt. Grundlegende Bestandteile des Themas sind ein Hügel mit einer Fünfkuppelkirche, vor der die Gottesmutter thront, umgeben von Vertretern der himmlischen und irdischen Welt.

Die hier abgebildete Ikone zeigt die traditionelle große Kirche der Heiligen Gottesmutter vor einem reizvollen bewaldeten Hintergrund. Ein Chor von Engeln umgibt die sitzende Gottesmutter mit dem Kind. Unmittelbar über ihnen sieht man Gott den Herrn Sabaoth, und ein prachtvoller Erzengel steht unmittelbar unter ihnen. Der gekreuzigte Erlöser und die trauernde Gestalt der Gottesmutter erscheinen auf jeder Seite von Bäumen umgeben. Heilige, Kirchenväter, heilige Männer und Frauen und andere verehrungswürdige Gestalten füllen die unteren Reihen.

Dieses kunstvoll aufgebaute metaphysische Thema haben die Miniaturmaler der Stroganow-Schule glänzend bewältigt, und die Tafel hat in ihren Händen etwas vom Charakter byzantinischer Emails oder Miniaturmosaiken erhalten. In der Tat kommen Werke dieses Typs dem Charakter der für die Kirchenschätze bestimmten Wertgegenstände näher als den Staffeleigemälden der westlichen Welt und müssen, im direkten Gegensatz zu den Ikonen früherer Epochen, aus diesem Gesichtswinkel betrachtet werden, wenn ihre Schönheit voll zur Geltung kommen soll.

PLANCHE 1.

Icône de l'Archange Michel.

Seconde moitié du XIVe siècle. Débuts de l'école de Novgorod bien que le panneau soit peut-être de la main d'un peintre de Pskov. Autrefois dans la collection Riaboushinsky, à présent à la Galerie Tretiakov, Moscou.

Il ne fut pas donné à Kondakov de voir certaines des plus belles icônes russes des XIIe et XIIIe siècles. Elles ne furent mises au jour qu'après la révolution quand les spécialistes des Ateliers de Restauration de l'URSS à Moscou eurent nettoyé de nombreux panneaux. Mais la belle icône de saint Michel reproduite ici figurait parmi les oeuvre anciennes que Kondakov connaissait.

A l'origine cette icône devait sans doute faire partie d'un groupe de Deesis*) pour la principale rangée d'une iconostase. Elle provient du troisième quart du XIVe siècle quand les peintres russes s'étaient libérés de la tutelle byzantine; cette oeuvre a donc de nombreux traits qui la distinguent de ses modèles byzantins. Ainsi la présentation très simple, candide, douce et franche du personnage, l'art des rapports entre l'espace et la matière, le sens instinctif des contours sont tous des traits typiquement russes. Le traitement plus libre du visage, son ovale plus naturel, les yeux plus ronds — bien qu'encore très enfoncés, à la byzantine — sont non moins caractéristiques de l'art du XIVe siècle à Novgorod. Autres traits russes: les lignes de contour blanches sur la figure du saint, le traitement décoratif des ailes, les spirales rythmiques de la chevelure du saint qui montent d'une façon impressionniste pour former une pointe au centre du front et souligner le profond recueillement qui se lit sur son visage.

La peinture est appliquée à plat, les plis du vêtement sont dessinés de façon un peu rigide. Les couleurs, bien que leur gamme soit restreinte, sont lumineuses et d'un effet noble; les ailes splendides se détachent magnifiquement sur le fond bleu-argent.

PLANCHE 2.

Icône des archanges Gabriel et Michel tenant un médaillon portant le Christ Emmanuel.

Fin du XIVe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Le style de cette icône intéressante mais quelque peu archaïque se rapproche de celui d'un panneau du XIIe siècle représentant l'Annonciation qui se trouve à la Galerie Tretiakov à Moscou, ainsi que de celui d'une série de fresques du XIIIe et XIVe siècle de l'école de Novgorod et plus particulièrement de certaines fresques du Monastère Mijorski près de Pskov. Le panneau plus ancien a plus de fini et un style plus parfait que cette icône qui est un peu lourde malgré l'indiscutable grandeur de sa conception et sa réelle profondeur de sentiment. Cependant les figures des archanges souffrent d'une certaine lourdeur et la peinture des ailes et du sol où ils se tiennent est un peu grossière. Les efforts pour obtenir un modelé — au moyen de lumières ocre pâle dans les visages, les „bliki" comme on les appelle en russe, et de hachures blanches dans les draperies — sont encore tâtonnants et peu satisfaisants. On pourrait croire qu'il s'agit d'un artiste habile, mais provincial. L'alternance des rouges et des verts-bleus est caractéristique de la peinture novgorodienne de l'époque; elle est utilisé avec beaucoup de talent et de succès.

PLANCHE 3.

Icône de Saint Elie.

Fin du XIVe ou début du XVe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov, à présent à la Galerie Tretiakov, Moscou.

Saint Elie était grandement vénéré à Novgorod où on le tenait pour le Donneur de Pluie et le Protecteur des Incendies. Ce dernier rôle était d'autant plus important que les incendies étaient l'un des fléaux de la Russie médiévale. Les maisons d'habitation étaient entièrement de bois: un incendie dans une ville, si petit fut-il au début, se terminait en général par la destruction de tout un quartier. Parce qu'on l'associait avec le feu, Saint Elie était généralement représenté sur un fond d'un rouge flamboyant. Ici, le rouge a cette teinte particulièrement vive qui marque la plus grande période de la peinture de Novgorod.

Les années qui s'étaient écoulées entre la création de cette icône et celle que l'on voit sur notre précédente illustration avaient entraîné plusieurs changements de style. Dans l'intervalle, le visage du saint a pris un aspect plus russe, ses yeux sont plus ronds et d'une forme plus naturaliste, les lignes de son nez se prolongent pour former les sourcils finement marqués que l'on voit souvent dans les peintures russes de cette époque. Sa chevelure monte toujours vers la pointe caractéristique à la raie, la peinture est toujours appliquée à plat, les lignes de contours soulignent les yeux mais on voit apparaître de petites hachures croisées pour indiquer les muscles du visage et du cou et il y a des efforts pour modeler la draperie. Le goût décoratif des Russes se reflète dans la disposition équilibrée de la barbe et des cheveux. Le saint a les épaules tombantes que l'on voit sur la plupart des icônes du XVe siècle de Novgorod.

PLANCHE 4.

Icône de la Vierge de Smolensk.

XVe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Riaboushinsky.

Ce type iconographique qui représenté la Vierge soit debout soit à mi-corps, tenant l'Enfant sur son bras gauche et le montrant de sa main droite, était connu à Byzance comme la Vierge Hodegetria, c'est-à-dire «Celle qui montre le chemin». On disait que la version originale avait été envoyée de Jerusalem par l'impératrice Eudoxie, femme de Theodosius le Jeune, à sa belle-soeur Pulcherie, peu avant sa mort en 453 A. D. A l'époque de Justinien, cette icône fut l'objet d'un culte tel qu'on en fit l'emblème de Byzance. Au VIIe siècle, la légende l'attribuait à la main de Saint Luc. Au XIVe siècle, on amena une copie byzantine de l'original à la cathédrale de Smolensk et on lui attribua bientôt des pouvoirs miraculeux. La version reproduite ici suit de très près le type iconographique original. Les ombres exagérées sous les yeux permettent de penser que le peintre ne comprenait plus si bien le mode d'expression byzantin, qu'il reprenait un maniérisme sans bien en sentir la portée. Malgré cela, c'est une peinture de grand style dont la solennité devient plus impressionnante encore grâce aux couleurs sévères et dignes.

PLANCHE 5.

Icône de la Vierge et de l'Enfant.

Début du XVIe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Riaboushinsky.

Cette variante de la Vierge Hodegetria est connue en Russie sous le nom de Vierge de Jérusalem. Mais ici, le peintre a commis une erreur: par inadvertence, il a renversé le calque qu'il avait fait d'un Podlini et il a ainsi placé l'Enfant sur le bras gauche de la Vierge au lieu du bras droit où il se trouve dans la version authentique. L'icône qui est à l'origine de ce type iconographique se trouvait à Jérusalem pendant des siècles mais elle n'y était plus quand le pélerin russe, le Prieur Daniel, y arriva dans la seconde moitié du XIIe siècle. Mais en 1390, un autre pélerin russe, le Doyen Ignatius, vit cette icône à une place d'honneur dans la Cathédrale Sainte Sophie à Constantinople.

Cette version iconographique diffère de la Hodegetria en plusieurs points. Non seulement l'Enfant se trouve-t-il sur le bras droit de sa mère mais il lève aussi son visage vers elle tandis qu'elle aussi incline sa tête vers la sienne. Cette attitude tendre et plus naturelle devint bientôt chère à de nombreux croyants; elle entraîna la création de plusieurs

*) Voir la reproduction 9.

autres types iconographiques plus intimes de la Vierge et de l'Enfant comme par exemple la Vierge de la Tendresse dont le meilleur exemple est la belle icône byzantine du XIIe siècle de la Vierge de Vladimir.

PLANCHE 6.

Détail d'une icône de la Véronique ou Saint Mandylion d'Edesse.

Début du XVIe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Ce type iconographique fait partie d'une série du Visage de Notre Seigneur connue sous le nom d'Image de Notre Seigneur qui n'est pas sortie de la Main de l'Homme ou encore Notre Seigneur à la Barbe Mouillée parce qu'on l'y représente en général avec une barbe en pointe. Cette icône n'est peut-être pas parfaite du point de vue esthétique en tant que tableau, mais elle est très impressionnante quand on la voit à sa place dans la rangée des prophètes d'une iconostase. Elle est aussi d'un grand intérêt technique parce qu'elle illustre clairement la méthode appliquée par les peintres de Novgorod dans le traitement des visages. Malgré la curieuse platitude des joues et la déformation schématique des oreilles, le visage est remarquablement convaincant; bien que toute trace de dramatisation ait été bannie l'artiste a créé une impression de sentiment profond, de compassion intense et de grande souffrance. Cet effet résulte en majeure partie des deux lignes parallèles qui marquent le front du seigneur mais les traits blancs qui soulignent les yeux de façon caractéristique ajoutent aussi de l'intensité. Le traitement du visage est avant tout graphique et la symétrie de la moustache, de la barbe et des cheveux est tout particulièrement marquée. L'accent tragique est radouci par l'introduction d'un nimbe décoratif qui remplace le nimbe doré coutumier, ainsi que par un ornement brodé d'or sur le voile.

PLANCHE 7.

La Vierge de Konevetz.

Fin du XVe ou début du XVIe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Les Russes appellent en général cette icône de la Vierge et de l'Enfant Goloubka («icône de la colombe») à cause de la colombe que tient l'Enfant. Cette icône suit les lignes d'une célèbre icône miraculeuse du même nom apportée en 1395 du Mont Athos au Monastère de Konevetz sur le Lac Ladoga. Selon Kondakov, ce type est originaire de la France du Nord; de là il est venu en Italie où'il devint très populaire au XIVe siècle. D'Italie il passa en Grèce pour atteindre la Russie au cours du même siècle. Dans la version italienne comme dans la version russe l'Enfant tient la colombe dans sa main gauche; dans sa main droite il y a une cordelette dont un bout est attaché à la patte de l'oiseau.

Cette icône est légèrement plus tardive que le panneau de Konevetz et les visages ont souffert d'avoir été repeints plus tard et attendent encore leur restauration; en dépit de cela, on ne peut manquer de voir la haute qualité de cette oeuvre. La belle châsse de métal, la «riza» comme l'appellent les Russes, rehausse encore la valeur de cette icône. La châsse est de la même époque que l'icône.

PLANCHE 8.

Icône du Choeur des Saints Archanges.

XVIe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Au XVe siècle on assiste à l'introduction d'une série de thèmes que Kondakov a définis comme «mystico-didactiques». Le Choeur des Archanges en fait partie. Il ne s'agit guère que d'un développement du type d'icône que montre la reproduction no 2. La différence est que le peintre a représenté sept archanges au lieu de deux. Parfois, les sept sont accompagnés d'un groupe d'anges assemblés qui se rapporte tantôt à l'archange Gabriel, tantôt à l'archange Michel, l'explication étant fournie par la légende. Sur l'icône illustrée ici, l'inscription a trait à tous les deux archanges.

L'icône est peinte dans les couleurs fines qui caractérisent l'école du XVesiècle à Novgorod; le traitement des personnages est monumental et ils sont groupés avec art; cependant, les contours sont un peu lourds et bien que les visages suivent de près les traditions et les contours de la période de Kiev ils n'ont plus leur passion spirituelle.

PLANCHE 9—15.

Le cycle Deesis.

Première moitié du XVe siècle. Ecole d'André Roublev d'après les traditions de Vladimir Souzdal. Autrefois propriété du Monastère de St. Nicolas, Moscou.

Le groupe Deesis ou groupe de «la supplication» est l'un des plus anciens de l'iconographie grecque orthodoxe. Ses origines remontent aux débuts de Byzance, à l'époque où l'autel était séparé du corps de l'église par un écran de marbre ou de pierre dont l'arche centrale était surmontée d'une tête de Christ sculptée. Plus tard, on y ajouta la tête de la Vierge à droite du Sauveur, puis celle de St. Jean Baptiste à sa gauche. Avec le passage des années, on commença à remplacer les têtes sculptées par des peintures. De là, il n'y avait qu'un pas à faire pour faire passer ces peintures de l'écran de marbre sur des panneaux de bois transportables. Pendant un certain temps, chacune des têtes continuait à figurer sur un panneau séparé; puis, peut-être sous l'influence des mosaïques et des fresques monumentales exécutées sur les murs des grandes églises de Byzance, on prit l'habitude de montrer les trois têtes — désormais avec une partie de leurs corps — sur un seul panneau. Plus tard encore, il était aussi habituel de voir les trois saints personnages sur un même panneau que sur des panneaux distincts, soit comme bustes soit en pied. Dans la Russie pré-mongole et surtout dans la principauté de Vladimir Souzdal, on remplaçait parfois la Vierge et Saint Jean par des anges mais cette pratique dura peu.

La bonne pierre de bâtiment était rare en Russie et c'est sans doute là la raison pour laquelle les Russes du XIVe siècle remplacèrent l'écran de pierre par une iconostase sculptée et peinte avec art qui servait à la fois d'écran et de support pour les icônes. Dès le début, la place de l'icône sur l'iconostase était définie avec soin. Donc, tant que le Deesis figurait sur une seule icône il conserva sa place sur la rangée du bas de l'iconostase; quand le groupe fut divisé en trois icônes il fut élevé à la deuxième rangée, au-dessus de celle reservée aux fêtes de l'église. Dans ce cas, deux grandes icônes fixes, placées de chaque côté de la porte menant au maître-autel placé dans l'abside principale, remplissaient les espaces vides.

Quand les icônes de Deesis passèrent à la deuxième rangée, elles étaient en général flanquées d'icônes montrant les archanges, les apôtres et les pères de l'église. L'ensemble de cette composition s'appelait un «tchin», un rang. Quand le groupe se composait de sept personnages on l'appelait «Sedmitza» ou «sept jours», c'est-à-dire une semaine, mais ailleurs on nommait ce rang celui des «Sviatitely» ou «Saints Pères».

Le tchin Sedmitza illustré sur les sept reproductions qui suivent suit le style de peinture qui se rattache à Vladimir Souzdal, mais le dessin révèle l'influence de Roublev. De plus, ces sept peintures suivent de très près un groupe d'icônes byzantines que le premier abbé du Monastère Visotsky, dans le district de Serpoukhov, acheta à Constantinople et envoya à son monastère entre 1387 et 1389.

Planche 9. Si l'on regarde la Sedmitza de gauche à droite, la première icône représente Saint Pierre. Cette belle peinture présente tous les traits marqués du style du XVe siècle. C'est tout d'abord le goût des lignes arrondies, goût qui s'exprime dans l'épaule tombante du saint puis dans la tête inclinée qui répète la courbe de l'épaule; on le retrouve encore dans les ondulations rythmiques des cheveux et dans

ce fond surprenant fait de nuages stylisés en volutes. Le dessin est sûr et aisé, l'emplacement de cette figure allongée et ses rapports avec le fond sont admirablement harmonisés. Le visage est d'un modelé très délicat, d'une nuance plus pâle que l'ocre généralement utilisé dans ces cas.

Planche 10. Sur l'iconostase, l'archange Michel se trouve à côté de Saint Pierre. Les couleurs de cette icône sont splendides, plus claires et plus brillantes que celles de toutes les autres qui composent le «tchin». De nouveau, le personnage est allongé pour exprimer l'origine céleste de l'archange; malgré l'élégance et le caractère décoratif de cette oeuvre, le traitement reste simple et direct, la ligne est fine, aisée et sûre. Sa grâce est très proche de celle des oeuvres de Roublev et il est possible que cette icône soit de sa main.

Planche 11. La Vierge suit Saint Michel sur l'iconostase. Malgré toute sa réserve, ce tableau reflète la douleur la plus poignante: des larmes qui n'ont point coulé enflent les yeux de la Vierge, son nez est pincé par la tristesse, ses lèvres compressées de douleur. Elle est debout, une main tendue vers le Sauveur dans le geste traditionnel de supplication au nom de l'humanité, l'autre main tenant sa robe. Chaque contour est dessinée avec éloquence, soulignant et rappelant sans cesse le rythme de la ligne courbe qui joue un rôle si important dans cette composition. Si cette oeuvre n'est pas de la main de Roublev, elle est due à un artiste non moins habile que le maître.

Planche 12. Le Sauveur est placé au centre du «tchin». Cette icône présente les mêmes caractéristiques que les autres mais ce visage serein n'a pas toute la fine intensité de la Vierge et de Saint Michel. Cette peinture n'a pourtant rien de sentimental ou de vide.

Planche 13. Saint Jean Baptiste, placé à la gauche du Sauveur est lui aussi plongé dans un deuil profond. Ces mains sont levées dans un geste de supplication car, dans le groupe Deesis, Saint Jean Baptiste et la Vierge implorent tous deux le Sauveur lui demandant d'intercéder auprès de son Père pour l'humanité pécheresse. Le visage de Saint Jean est d'un modelé splendide; l'artiste a utilisé des lumières d'ocre pâle pour en souligner la souffrance. Son front est marqué des lignes verticales caractéristiques, ses cheveux s'harmonisent avec la gamme des couleurs ocre, chose singulièrement impressionnante quand on la voit aux côtés des autres icônes du groupe.

Planche 14. L'archange Gabriel vient ensuite avec des couleurs plus profondes et plus calmes. La touche de rose qui apparaît à la base des ailes est une trouvaille de maître car elle aidc à donner de la profondeur et de la vie au personnage.

Planche 15. Saint Paul est le dernier du groupe. Comme dans le cas de la première icône, celle de Saint Pierre, le traitement plus naturaliste du visage, son ovale moins stylisé surtout, indiquent les origines terrestres du personnage. Les mêmes tendances de style se font jour dans tous les panneaux; dans chaque cas, les nuages du fond constituent une partie intégrante de la composition linéaire. Le choix des couleurs très satisfaisant dans chaque icône prise séparément rèvèle, quand on voit le groupe dans son ensemble, des gradations fines d'une grande beauté et d'une grande souplesse.

PLANCHE 16.

Icône de la Nativité.

Première moitié du XVe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov, à présent à la Galerie Tretiakov, Moscou.

C'est une représentation iconographique traditionnelle de la scène montrant la Grotte de Béthlèem, encore à ciel ouvert telle qu'elle était avant que Constantin ne la recouvrit de sa grande église. L'âne et le bocuf se tiennent dans l'entrée et regardent l'enfant couché dans une crèche portable. Au centre du tableau, la Vierge est couchée sur un tapis écarlate entouré des roches et des plantes de la Palestine. Les Rois Mages et un berger se tiennent des deux côtés de la Vierge ayant été guidés vers cet endroit par les anges que l'on voit sur le plan supérieur. Plus bas, Saint Joseph apprend la nouvelle de la naissance de l'Enfant cependant que des serviteurs le baignent. Du centre du bord supérieur de l'icône, trois saints contemplent ces scènes: Sainte Eudoxie, Saint Jean Lestvichnick et Sainte Julienne. Leur présence s'explique peut-être par le fait que les personnes qui commandèrent cette icône portaient ces prénoms.

Les scènes sont présentées de la manière simple et directe de l'époque, mais les vêtements contemporains que portent les personnages séculaires sont inusités. Le dessin est aisé, linéaire et sobre, les couleurs lumineuses sont très bien équilibrées et l'on remarque l'absence de tout détail superflu.

PLANCHE 17.

Icône de l'Ascension.

Deuxième quart du XVe siècle. Par un disciple de Roublev travaillant dans le style de Dionysius. Autrefois dans la collection Riaboushinsky.

Cette charmante icône était sans doute destinée à la rangée des Fêtes d'une iconostase. Elle est typiquement novgorodienne par l'excellence du choix des couleurs et la sûreté de la composition. L'harmonie et l'efficacité des teintes ont rarement été surpassées dans l'art de l'époque. La barre dorée de l'horizon sépare habilement le fond blanc de l'icône d'une rangée de sommets de montagne blanc verts qui se dressent des deux côtés du panneau avec des lumières blanches marquant leurs contours déchiquetés et abrupts. Le peintre a évité le risque de monotonie que comporte l'utilisation de deux lignes parallèles pour marquer la séparation entre la partie terrestre et la partie céleste de l'icône grâce à l'introduction d'un motif presque également symétrique: il s'agit de quatre arbres de formes différentes mais de hauteur presque égale qui rompent la platitude de l'horizon à quatre points équidistants qui entraînent le regard vers la hauteur. Là, posés dans le ciel, deux anges soutiennent le Christ devant une «Mandorla» ou une gloire. Sur terre, les montagnes servent de fond aux deux anges vêtus de blanc nacré; à leur tour ceux-ci forment un magnifique contraste avec la Vierge aux splendides vêtements bleus et pourpres. Les apôtres sont groupés des deux côtés et leurs vêtements aux couleurs fines, vives, typiquement novgorodiennes donnent beaucoup de vie à ce tableau.

L'influence de Roublev prédomine dans la peinture du Christ et des anges qui le soutiennent mais celle de Dionysius prévaut dans le traitement de la Vierge et des apôtres. Ces personnages sont étirés et certains se tiennent sur la pointe des pieds pour paraître plus grands; leur attitude et leur expression sont dramatiques, les têtes, les pieds et les mains sont petits, les draperies sont d'un modelé admirable et les hachures blanches y sont utilisées avec beaucoup d'art. On sent nettement que le peintre a voulu créer un tableau lyrique et beau aussi bien que profondément religieux. Cette recherche consciente de la beauté esthétique marque l'avènement d'une nouvelle phase dans l'histoire de la peinture des icônes. Il faut donc ranger ce panneau dans la période de transition de l'art de Novgorod.

PLANCHE 18.

Icône de Saint Georges et du dragon.

Première moitié du XVe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov, à présent à la Galerie Tretiakov, Moscou.

Saint Georges était l'objet d'un culte particulier à Novgorod, dans ses environs et dans les départements de Dvinsk et de Viatka où on le considérait comme Protecteur du Bétail et Gardien des Troupeaux.

Sur cette icône on voit Saint Georges sur le fond blanc qui caractérise la peinture de Novgorod, mais l'absence de tout détail dans le fond est étrange. Kondakov en a conclu que cette icône suit une forme très ancienne, opinion qui est confirmée par la décoration sur le bouclier du saint, l'emblème païen du soleil. Le culte du soleil était très répandu dans la Russie préchrétienne et l'emblème du soleil a survécu jusqu'à l'époque moderne décorant les jouets de bois que les paysans font pour leurs enfants. La présence de cet emblème sur cette icône permet de penser qu'au XVe siècle il avait déjà beaucoup perdu de son ancienne

signification religieuse, du moins à Novgorod où il n'était plus qu'un simple élément décoratif.

En harmonie avec le style légèrement archaïque de l'icône, le visage est encore assez peu modelé; mais la gamme des couleurs comporte déjà la plupart des teintes qui apparaissent plus tard dans la palette de Novgorod: les blancs nacrés, les rouges vifs, des touches de noir calme, des bruns, des verts et des bleus foncés. Il y manque seulement le jaune citron caractéristique et la gamme entière des roses et des bleus.

PLANCHE 19.

Icône de Saint Georges et du dragon.

Fin du XVe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Cette icône un peu plus élaborée suit les mêmes lignes que la précédente. Une fois de plus, le traitement du cheval a quelque chose d'héraldique et permet de penser que le peintre a passé une partie de sa vie dans une région où survivaient encore d'anciennes traditions artistiques. Mais d'autre part il y a beaucoup de réalisme dans le personnage campé sur son cheval avec toute l'assurance d'un bon cavalier. On retrouve un reflet de l'esprit humaniste de la Renaissance dans le doux visage du saint et dans la courbe élégante formée par ses bras et par les plis splendides de son grand manteau.

PLANCHE 20.

Icône de Saint Boris et Saint Gleb.

Fin du XIVe ou début du XVe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Riaboushinsky.

Selon une certaine tradition, ces frères étaient des princes, fils du Grand Prince Vladimir et la Princesse grecque Anne, fille de Romanus II et soeur des Empereurs Basile et Constantine; d'autres les croyaient les fils de Jaroslav le Saint et d'une princesse bulgare. En raison de leur origine royale, on les montre toujours vêtus des habits réservés aux princes et, en Russie, les épées qu'ils portent en général étaient aussi des emblèmes du rang et de l'autorité princière. Les deux frères sont en général vêtus de la même façon mais de vêtements de couleur différente; ici pourtant, le manteau de Boris est doublé de sable et celui de Gleb d'ermine ou de lapin blanc.

C'était vers le début du XIIIe siècle que l'on commença à révérer ces saints dans la cathédrale Sainte Sophie de Constantinople; leur icône était placée à droite de l'autel près de l'endroit où l'on sacrait les empereurs byzantins. A Novgorod on leur consacra des églises de bois dès l'époque de la conversion du pays; la première Chronique de Novgorod en cite plusieurs pour les années 1146 et 1167. Ces saints étaient aussi l'objet d'un culte dans le département de Vladimir Souzdal; Kondakov rattache à cette région les icônes où on les voit à cheval et à Novgorod celles où ils se tiennent debout. En Russie, ces deux saints symbolisaient l'amour et le dévouement fraternels.

A une date ultérieure, ce panneau a été encadré dans une large bordure sur laquelle un artiste de la fin du XVIe siècle a peint seize petites scènes illustrant la vie et le martyr des deux princes.

PLANCHE 21.

Scène ajoutée à la bordure de l'icône de Saint Boris et Saint Gleb illustrée sur la planche précédente.

Peinte vers 1590. Ecole de Stroganov, Moscou. Autrefois dans la collection Riaboushinsky.

Comme nous venons de le dire, l'icône de la planche précédente a été placée, vers la fin du XVIe siècle, dans un cadre ou une bordure assez large décorée de seize petites scènes dont douze représentent des épisodes de la vie et du martyr des deux saints. En accord avec la deuxième croyance au sujet de leur origine, les quatre autres scènes sont consacrées à la vie de leur frère cadet, Jaroslav, quatrième fils de Jaroslav le Saint qui succéda à son père et qui est connu dans l'histoire sous le nom de Jaroslav le Sage. Les épisodes choisis par le peintre ont trait à la lutte pour le trône menée par Jaroslav contre l'ainé des frères Sviatopolk, dit le Maudit, pour avoir causé la mort de trois de ses frères, Boris, Gleb et du benjamin de la famille Sviatoslav. Jaroslav lui déclara la guerre pour venger ses frères et bien que Sviatopolk fut aidé par le roi de Pologne, le bon Jaroslav eut raison de lui.

La scène illustrée sur cette planche figure au bas de la bordure, dans le coin gauche. Elle montre Jaroslav debout dans l'entrée de sa tente écoutant un héraut qui lui annonce la mort de Boris. Cette scène comporte de nombreux détails réalistes, les vêtements et les armes sont en bonne partie contemporains. Cette peinture où l'or n'a pas été ménagé est dans la meilleure tradition Stroganov; le traitement est très décoratif et bien que la scène soit de très petite dimension et très riche en détails, elle ne donne pas l'impression d'être surchargée ou confuse.

PLANCHE 22.

Une deuxième scène provenant de la même bordure que la planche 21.

Cette scène de bataille très décorative apparaît sur le bas de la bordure à côté de la scène précédente. La peinture est de la même main et de la même époque. L'épisode choisi pour l'icône montre la bataille battant son plein; le premier plan est jonché de cadavres tandis que le combat fait rage plus haut et que des étendards flottent à l'arrière plan. De nouveau, la scène est pleine de détails réalistes et les hommes ont les cheveux plus courts et les visages ronds des Moscovites de l'époque. Les artistes de l'école Stroganov aimaient mettre beaucoup d'or dans les peintures et cette scène n'est pas une exception; mais on n'a pas l'impression que cet usage est excessif parce que l'artiste a très habilement équilibré ses ors avec des blancs. Cette scène rappelle quelque peu les miniatures persanes et il est possible que l'artiste ait vu des travaux persans.

PLANCHE 23.

Icône de Saint Flore et Saint Laure.

Dernier quart du XVe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov, à présent dans la Galerie Tretiakov, Moscou.

Ces saints étaient des frères jumeaux. Ils étaient l'objet d'un culte particulier dans les Balkans, fait que les savants russes modernes attribuent à la survivance dans cette région et bien après l'avènement du christianisme, du culte des Diescures qui y était très répandu dans l'antiquité. L'iconographie de la forme chrétienne est probablement venue à Novgorod de Bulgarie; en Russie ces deux saints furent considérés dès le début comme patrons des valets d'écurie et des chevaux.

Sur cette icône, les deux saints se tiennent au-dessus de leurs chevaux des deux côtés de Saint Michel qui guide les coursiers sans cavaliers en tenant leurs rennes. Au centre on voit les deux valets d'écurie jumeaux de Cappadoce, Eliseth et Austace qui semblent faire écho à la dualité fondamentale de l'icône; le troisième frère, Seth, les suit à cheval. Tous les trois gardent un troupeau de chevaux dessinés d'une façon très naturaliste. Sur l'inscription on lit: „L'archange Michel confiant la garde des troupeaux à Florus et Laurus." L'icône est dans la meilleure tradition novgorodienne.

PLANCHE 24.

Icône de Saint Nicolas de Myre.

Seconde moitié du XVe siècle. Ecole de Moscou, dans la tradition de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Voici un excellent exemple d'icône de saint montrant un personnage à mi-corps. Il est facilement reconnaissable grâce aux traits que lui attribue la tradition. Maigre et étiré comme le veulent les conventions de l'époque, Saint Nicolas est pourtant solidement charpenté; il n'est

plus très jeune mais semble encore très actif. Toujours selon les traditions antérieures, sa tête est de forme ovale et son nez long mais le visage est bien de type russe: la barbe est courte et bien soignée, les cheveux nets sont disposés en vagues rythmiques; son expression est pleine de bonté malgré un peu de sévérité. Selon la coutume des peintres de Novgorod, sur cette icône Saint Nicolas porte des vêtements identiques à ceux qui apparaissent sur l'icône miraculeuse vénérée à la Cathédrale de Saint Nicolas à la Cour, à Novgorod. Les icônes moscovites par contre sont en général basées sur l'icône également miraculeuse de Saint Nicolas de Zaryask apportée de Korsoun en 1224 où le saint est vêtu d'un «sakkos» ou robe d'évêque. D'autre part, les couleurs de cette icône avec son fond d'argent et la prédominance du bleu ainsi que le visage bien russe du Saint sont caractéristiques de la peinture moscovite.

Des deux côtés du saint l'on voit des médaillons de la Vierge et du Sauveur. Ces petits personnages ont les grandes têtes qui caractérisent la peinture novgorodienne de la fin du XIVe siècle; pourtant cette oeuvre n'est guère antérieure à la moitié du XVe siècle.

PLANCHE 25.

Scène de la vie de Saint Nicolas.

Panneau d'une Porte Royale. Première moitié du XVIe siècle. Ecole de Moscou. Autrefois dans la collection Riaboushinsky.

Cette scène de la vie de Saint Nicolas montre l'ordination du saint comme doyen. Bien qu'il s'agisse ici d'un travail moscovite, l'icône suit les traditions de Novgorod et pour l'architecture de l'église que l'on voit au fond et pour les couleurs. D'autre part, les petites têtes rondes, les petits pieds et mains des personnages sont caractéristiques de Moscou. L'influence de Dionysius se reflète dans le souci de composition de l'artiste: goût d'une courbe qui se répète, utilisée avec beaucoup d'effet dans la figure inclinée de Saint Nicolas, reprise dans celle du doyen qui dit la messe et revenant comme un écho dans la forme du parchemin tenu au-dessus de la tête baissée du saint.

PLANCHE 26.

Détail d'une icône illustrant des scènes de la vie de Saint Nicolas.

XVIe siècle. Ecole de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Lors de son établissement au Xe siècle, l'église Russe orthodoxe dépendit du siège d'Ochride: il en résulta des rapports assez étroits entre la Russie et les Balkans. Il n'est donc pas rare de trouver des ressemblances entre l'iconographique russe et balkanique; c'est ainsi qu'il faut chercher les prototypes des peintures russes montrant des scènes de la vie de Saint Nicolas dans les Balkans plutôt qu'en Grèce.

A Novgorod, les peintures de ce genre connurent une certaine vogue au XVIe siècle; sur cette planche on voit le saint vêtu d'un vêtement orné de croix noires, vêtement qui n'apparaît pas dans l'iconographie russe avant le XVe siècle et qui est courant dans les peintures du XVIe. Saint Nicolas était particulièrement aimé à Novgorod où on le considérait comme patron des charpentiers, des voyageurs et de tous ceux qui souffraient; on croyait aussi à sa puissance de protection contre les incendies. Cette scène de sa vie illustre le miracle du Polovtsien. Selon la légende, un prisonnier Polovtsien souffrait du mal du pays. Etant baptisé, il implora Saint Nicolas de lui venir en aide: on le relâcha mais il dut jurer de revenir. Mais une fois chez lui, il oublia son serment et au lieu de retourner en prison, il sortit pour labourer son champ. Pris d'une grande colère, Saint Nicolas apparut devant lui et lui administra une rude correction.

Le style de cette icône est légèrement archaïque, les couleurs sont un peu sombres, les contours moins nets que d'habitude. Une certaine tendance réaliste se fait jour dans les habits contemporains que porte le Polovtsien ainsi que dans le dessin des chevaux et des têtes des personnages qui sont plus rondes que dans les oeuvres antérieures de l'école de Novgorod; ces deux tendances reflètent en réalité l'influence moscovite et montrent que l'art de Novgorod entre dans une période de transition.

PLANCHE 27.

Une deuxième scène de l'icône illustrée sur la planche précédente.

On voit ici Saint Nicolas en train de sauver Demetrius des eaux. Les vagues agitées et la courbe de la proue du bateau en train de couler révèlent un sens de la composition inné et typiquement russe. Cette peinture est peut-être d'une autre main que la scène reproduite sur la planche précédente. Le traitement est un peu moins archaïque, l'éxécution présente un peu plus de fini et la composition a davantage de rythme que celle de la scène précédente.

PLANCHE 28.

Icône de Saint Luc l'Evangéliste.

Fin du XVe siècle. Ecole de Novgorod. Galerie Tretiakov, Moscou.

Le personnage est montré dans l'attitude devenue traditionnelle grâce aux manuscrits byzantins qui ont visiblement servi de source à l'artiste. L'Evangeliste est assis devant un fond d'architecture très travaillé et d'un grand réalisme. De plus le siège sur lequel il est assis, le banc sur lequel reposent ses pieds ainsi que son pupitre sont tous basés sur le style du mobilier contemporain. Ces détails permettent de conclure qu'il s'agit d'une oeuvre tardive ayant subi des influences moscovites. D'autre part les proportions étirées du corps, les épaules tombantes de l'Evangéliste et la ligne courbe de son dos — reprise dans la forme de sa tête et dans les lignes de sa chevelure — sont des caractéristiques de la tradition de Roublev. Le traitement très fouillé des draperies fait penser à Dionysius tandis que le choix des couleurs reste essentiellement novgorodien. Il faut attribuer ce panneau à un artiste très bien versé dans les courants principaux de la peinture d'icônes russe de l'époque; l'artiste a emprunté à chaque école les éléments qui lui plaisaient et les a tous fondus en une oeuvre d'art homogène et très réussie.

PLANCHE 29.

Icône de Saint Jean le Théologien dictant son épitre à Prochore.

Fin du XVe siècle. Ecole de Novgorod. Galerie Tretiakov, Moscou.

Tout comme l'oeuvre précédente, cette icône suit aussi de très près la tradition des manuscrits byzantins mais le personnage lourd et en même temps profondément ascétique de l'Evangéliste reflète une influence serbe. Son geste intensément dramatique au moment où il est frappé par le rayon de lumière et les draperies fouillées de son vêtement permettent de supposer qu'il s'agit d'un disciple de Dionysius tandis que les couleurs, l'allongement des personnages et le traitement animé du fond sont caractéristiques de Novgorod. On ne peut se méprendre sur le plaisir évident que les peintres d'icônes russes prenaient à peindre les hautes montagnes qui donnent de la vie au fond de leurs tableaux; pourtant la majorité de ses artistes vivaient dans une contrée entièrement plate. Rares étaient ceux qui avaient jamais vu de vraies collines; leur idée des montagnes devait remonter aux peintures byzantines qu'ils avaient vues et aux récits de voyageurs qu'ils avaient entendus. Sur ce tableau, les rochers ont des formes particulièrement fantastiques; son style est celui de la période de transition de l'art novgorodien.

PLANCHE 30.

Icône de Sainte Paraskevi-Piatnitsa (Vendredi).

Fin du XVe ou début du XVIe siècle. Ecole de Novgorod, peut-être de Pskov. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Sainte Paraskevi était l'objet d'un culte ardent, d'abord dans les Bal-

kans puis dans le district de Novgorod où elle et Sainte Anastasie étaient considérées comme les patronnes du commerce, qu'il s'agisse de celui des riches marchands ou des marchés paysans. L'histoire connaît deux saintes de ce nom: la première fut martyrisée sous Antonin l'autre sous Dioclétien mais l'iconographie orthodoxe les a fondues en une seule Paraskevi. Elle est vénérée le Vendredi, le cinquième jour de la semaine (Piatnitsa), ce jour qui depuis une époque très reculée — surtout en Italie et en Sicile et plus particulièrement encore à Venise et Candie — est consacré aux femmes et aux vierges saintes. La Sainte Piatnitsa vénérée par les Slaves avait vécue la vie complètement solitaire d'un ermite. En Russie, sa fête était le 28 octobre on l'y considérait comme la patronne de toutes les femmes. Dans l'iconographie, on la voit souvent la tête et les épaules recouvertes du châle d'un ordre de diaconesses; on en voit une variante sur la présente icône.

Cette peinture est dans le style traditionnel de Novgorod mais le fond vert et l'absence de lumières sur le visage où le modèle est rendu par des ombres plus foncées et des traits accentués, permet de supposer qu'il s'agit d'un artiste de Pskov.

PLANCHES 31 — 36.

Scène tirée d'une icône de «Six Jours» (Shestodnev).

Première moitié du XVIe siècle. Période de transition de l'école de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Les six jours ou le cycle des événements de la Vie du Sauveur durant une semaine sont très populaires de l'iconographie russe. Ce cycle peut être représenté soit sur une seule icône soit sur six panneaux différents. Les scènes reproduites sur les six planches suivantes proviennent d'une seule icône comportant neuf scènes. L'icône est horizontalement divisée en deux moitiés; la partie inférieure contient un grand nombre de personnages représentant les Ordres des Saints tandis qu'au centre de la partie supérieure on voit le Deesis entouré du Choeur des Anges. Une scène montrant l'Ablution des Pieds figure à gauche de cette composition centrale; celle de la crucifixion figure à droite. Les autres scènes sont rangées dans la partie supérieure. Ellcs représentent, de gauche à droite: les Tourments de l'Enfer ou l'Anastase; les Forces Divines; l'Assemblée de St. Jean Baptiste et l'Annonciation. Chacune de ces scènes est liée à un certain jour de la semainc.

Le style de cette icône est très proche de celui de Dionysius: l'étirement des corps, l'élément dramatique très marqué et le traitement impressionniste des rochcrs rappellent nettement les travaux de ce maître. Les couleurs sont aussi très belles mais le dessin surtout celui de l'Assemblée de St. Jean Baptiste (planche 33) révèle une main moins sûre; il faut donc considérer cette icône comme un travail d'atelier et non pas comme une oeuvre de Dionysius lui-même.

Planche 31. L'Anastase ou les tourments de l'Enfer constitue la version grecque orthodoxe de la Résurrection. Cette scène montre la descente du Christ aux enfers, la résurrection d'Adam et Eve et elle est particulièrement liée aux cérémonies dominicales. Le sujet est disposé d'une façon symétrique, mais les personnages sont groupés avec pour éviter toute monotonie. Les collines fantastiques et déchiquetées qui s'élèvent à l'horizon forment une partie intégrante de la composition.

Planche 32. Cette deuxième scène de la rangée supérieure de l'icône représente les Pouvoirs Divins et se rattache au lundi. Il s'agit en réalité d'une version plus fouillée du Choeur des Archanges (planche 8) avec cette différence que le médaillon contenant le Sauveur Emmanuel bien que toujours soutenu par les deux archanges est également placé entre les chérubins. La peinture est dans ce style fondu où les visages n'ont que des contours très fins et de minuscules lumières; d'autres détails tels que le chérubin du plan supérieur ont été d'abord peints, les contours ayant été ajoutés plus tard. Les couleurs sont claires, variées et très harmonieuses; on discerne l'influence de Roublev dans le groupement des personnages.

Planche 33. L'Assemblée de St. Jean Baptiste. Cette scène est fort inusitée et on la voit très rarement dans l'iconographie byzantine ou russe. Elle se rattache aux cérémonies du mardi et semble représenter le baptême des fidèles par le Christ et illustrer le passage de Jean III, 26 où il est écrit que les disciples vinrent à Jean et lui dirent: «Celui qui était avec toi de l'autre côté du Jourdain, celui à qui tu as rendu témoignage, le voilà qui baptise, et tous vont à lui!»

Les collines jouent invariablement un rôle important dans les scènes du Baptême car elles doivent rappeler aux fidèles les hautes falaises du Jourdain où se déroula cet événement. Ici, elles présentent un intérêt tout particulier parce que l'artiste a fait un véritable effort pour les dessiner en perspective. On a vraiment l'impression que le fleuve coule entre des collines et le groupe qui observe la scène sur la rive gauche semble vraiment se tenir dans une vallée. Les notes réalistes introduites dans les vêtements et les visages des personnages qui se tiennent sur les deux rives du Jourdain sont en accord avec l'esprit moscovite de l'époque.

Planche 34. L'Annonciation, l'icône du mercredi, est la dernière scène de la rangée supérieure de l'icône et occupe le coin droit. Le fond d'architecture réaliste — une église surmontée d'une coupole en forme d'oignon érigée au-dessus d'un haut tambour, une chapelle collée à l'église et un clocher séparé — est parvenu à une certaine perspective et témoigne d'un sens des plans et des espaces qui est nouveau dans la peinture d'icônes russe. Le trône de la Vierge et le banc sur lequel reposent des pieds suivent des formes courantes à l'époque mais l'aile droite de l'ange est levée d'une façon peu naturelle, purement décorative qui est également caractéristique de cette période. Les couleurs, typiques, sont belles mais la draperie du vêtement de l'ange est traitée dans un style de dessinateur plutôt que dans un style sculptural.

Planche 35. L'Ablution des Pieds, la première scène ou scène de gauche de la deuxième rangée est celle du Jeudi; elle se trouve à côté de la composition centrale montrant Emmanuel au milieu du Choeur des Anges et elle est équilibrée, à droite par la scène de Crucifixion; ni cette scène ni la composition centrale ne sont reproduites ici. L'Ablution des Pieds est plus proche du style de Dionysius que toutes les autres scènes de l'icône; si elle n'est pas de la main du maître lui-même il faudrait en effet l'attribuer â l'un de ses plus proches disciples. La composition est très réussie car l'artiste a su résoudre le problème posé par l'exiguité de l'espace dont il disposait en groupant adroitement les apôtres sur trois plans. Le résultat est très impressionnant et on n'a pas l'impression que la scène soit surchargée.

Planche 36. Le Corps des Saints. La partie inférieure de l'icône est constituée par deux grands groupes de saints; chacun de ces groupes est lui même divisé en cinq sections placées dans cinq compartiments de forme ovale dont chacun a un fond de couleur différente. Chaque compartiment contient un groupe de saints différent. Cette planche reproduit la moitié droite de la scène qui montre un groupe d'apôtres dans la première section gauche de la rangée inférieure; dans le compartiment suivant on voit les saints martyrs et dans le dernier Sainte Marie d'Egypte et ses compagnons. Au dessus, les docteurs de l'église occupent le premier compartiment et dans le dernier on voit des saintes femmes. Les vêtements blancs des personnages qui se détachent sur des fonds de couleurs fines, de pastel, donnent à cette icône une qualité éthérée qui fait beaucoup pour équilibrer et harmoniser les différentes parties de l'icône et pour donner une unité esthétique à cette oeuvre.

PLANCHE 37.

Icône de l'Entrée à Jérusalem.

Fin du XVe siècle. Ecole de Moscou. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Cette icône suit le style de la période de transition à Novgorod. L'artiste a gardé l'ancien groupement iconographique mais la ville que l'on voit au fond est très réaliste et présente de nombreuses caractéristiques de l'architecture novgorodienne; certains personnages que l'on voit sortant des portes de la ville sont presque des portraits. D'autre part, le traitement des collines est parfaitement arbitraire; le paysage est régi par un souci de décoration tel que même le palmier est courbé pour suivre les contours des rochers. Les couleurs sont toujours celles que l'on aimait à Novgorod mais les noirs et les bruns des peintres moscovites figurent aussi dans cette icône.

PLANCHE 38.

Icône de la Crucifixion.

XVIe siècle. Ecole de Novgorod. Musée Russe, Léningrad.

C'est une magnifique icône de la période de transition dont le style est très proche de celui des fresques exécutées par Dionysius dans le Monastère de Terapont à Novgorod. Elle est peut-être de la main du maître et provient à coup sûr de son atelier. Les personnages de la Vierge et de Marie Madeleine rappellent tout particulièrement ses oeuvres. Voici de nouveau les proportions étirées, le saint debout sur la pointe des pieds, le drame profond de la scène et le fond architectural essentiellement réaliste fondus par Dionysius en des oeuvres splendides et très émouvantes. Les couleurs de cette icône sont moins typiques de Novgorod que de Moscou, autre indication de l'influence de Dionysius.

PLANCHE 39.

Icône de la Descente de Croix.

Fin du XVe siècle. Ecole nordique. Autrefois dans la collection Ostroukhov, à présent dans la Galerie Tretiakov, Moscou.

L'icône représente le moment où la Vierge, Josèphe, Nicodène et Saint Jean reçoivent le corps du Sauveur descendu de la croix tandis que Marie Madeleine et Marie d'Egypte se lamentent à leurs côtés. A première vue cette oeuvre semble faire partie du groupe de Novgorod mais un examen plus approfondi montre vite qu'il n'en est pas ainsi et on attribue maintenant ce panneau à une région située au Nord de Novgorod. Le style de l'icône, notamment l'étirement des personnages, la petitesse des têtes, des mains et des pieds, les détails anatomiques du corps du Sauveur, l'aspect contemporain du bâtiment qui constitue le fond sont tous bien caractéristiques du début du XVIe siècle; cependant la simplicité de la présentation et l'absence de tout détail superflu rappellent une période antérieure. De toute évidence, le peintre ne s'intéressait pas au cadre et le bâtiment, bien que de caractère contemporain, est traité de façon fort sommaire. L'artiste a concentré son attention sur les personnages et sur le drame qui se déroule dans la scène; il a adopté la présentation candide d'un autre âge pour mieux frapper le spectateur. C'était un maître de la composition qui sut souligner les lignes dures et horizontales de la croix au moyen de bâtiment placé derrière elle et en intensifier l'effet grâce à l'introduction d'une ligne oblique fournie par l'échelle placée de façon bien peu vraisemblable. Mais ce est qui plus frappant, c'est la sensibilité toute particulière de l'artiste pour les rythmes linéaires qui, avec l'usage très fin des lignes courbes donnent à cette oeuvre un caractère très original.

PLANCHE 40.

Icône de la Mise au Tombeau ou de la Lamentation.

Cette oeuvre est de la même période et de la même main que la précédente. Autrefois dans la collection Ostroukhov, à présent dans la Galerie Tretiakov de Moscou.

Cette icône représente les mêmes personnages que la précédente et le goût passionné de l'artiste pour les lignes courbes s'y exprime avec plus de force encore que dans la Descente de Croix. C'est ainsi que la courbe du corps de la Vierge éplorée se répète un peu plus haut dans celui de Saint Jean pour être reprise à nouveau, sur un plan légèrement supérieur, par le corps de Saint Joseph. Le peintre a affirmé son art en représentant Marie Madeleine debout, mais la courbe se retrouve dans la manière dont tombe sa robe et dans la forme arrondie de ses épaules et sa tête. Ce motif est repris avec beaucoup de bonheur dans les têtes penchées des autres personnages. En fait, cette peinture est peut-être encore plus dramatique que la précédente car les visages des femmes expriment des sentiments très profonds. Dans ce panneau, on sent aussi que l'artiste ne s'intéressait pas au payage: les collines sont traitées de façon si sommaire qu'elles en perdent toute réalité; on dirait une série de petites chapelles ou des formes géométriques abstraites plutôt que des rochers.

PLANCHES 41—44.

Détails d'une iconostase portable ou iconostase de campagne.

Fin du XVe siècle. Ecole de Moscou. Autrefois dans la collection Riaboushinsky.

Avec la libération de la Russie du joug mongole et l'unification du pays sous la domination moscovite, on voit se multiplier les voyages à l'intérieur du pays; d'où la création de petites iconostases portables à l'usage des voyageurs et de la nouvelle classe d'officiers aisés. Ces iconostases jouent un peu le même rôle que les tapis de prières dans le monde islamique.

L'iconostase décrite ci-dessous n'est pas entièrement reproduite ici. Les quatre planches qui suivent montrent seulement la partie inférieure de ses trois panneaux et le personnage de la partie supérieure du panneau de droite. Vues ensemble, les trois personnages de la rangée inférieure constituent le groupe de Deesis.

Planche 41. La Vierge occupe la partie inférieure du panneau de gauche. Elle se tient sur une bande de verdure sur un fond d'or et porte les souliers rouges réservés à des personnages de rang et les vêtements de couleur sombre qu'affectaient les artistes de Moscou. Sur l'original, la partie médiane du panneau représente le Baptême et le roi David occupe la partie supérieure.

Planche 42. La partie inférieure du panneau central montre le Sauveur assis sur son trône. Les couleurs sont austères et impressionnantes, les rouges contrastés, les touches de noir, de brun et de blanc sont très caractéristiques de cette période. Le traitement est simple mais noble et si le visage du Sauveur manque un peu de profondeur de sentiment, le personnage est pourtant digne et convaincant du point de vue esthétique. Le trône, avec des torches flamboyantes placées aux angles, est traité de façon architecturale; l'ébauche de perspective donne quelque idée de sa grande profondeur.

La partie supérieure de l'icone est divisée en deux étages; l'étage inférieur montre la Transfiguration et la Résurrection de Lazare, la partie supérieure représente la Trinité de l'Ancien Testament et la Vierge et l'Efant.

Planche 43. La partie inférieure du panneau de droite montre Saint Jean qui complète ainsi le groupe de Deesis. Saint Jean porte l'habit d'un ermite, habit utilisé avec beaucoup de sens décoratif.

L'Entrée à Jérusalem apparaît au-dessus de Saint Jean et le prophète Salomon qui occupe la partie supérieure complète cette iconostase.

Planche 44. Le prophète Salomon qui occupe la partie supérieure du panneau de droite de cette même iconostase en miniature.

Le style de ce personnage est complètement différent de celui du groupe Deesis; il est bien plus proche de celui de l'ancienne république marchande de Novgorod que des raffinements de la capitale. Le personnage est présenté de la façon simple, ingénue d'un âge révolu. Quand on se rend compte que toute la scène n'a guère que 15 centimètres de hauteur, le caractère monumental de la peinture apparaît clairement. Cette oeuvre est visiblement de la main d'un autre artiste que le groupe Deesis. Le fait de discerner le travail de deux artistes sur une même icône n'a rien d'extraordinaire; des artistes travaillaient souvent ensemble, l'un exécutant les corps et les contours généraux tandis que l'autre dessinait les visages et les mains, ou encore l'un exécutant le fond et un autre la scène proprement dite.

Le personnage de Salomon est peint selon l'ancienne tradition de Novgorod; les lumières sur son visage consistent en lignes parallèles, ses cheveux sont soigneusement disposés en boucles rythmiques, ses épaules sont tombantes à la manière des maîtres anciens. D'autre part, la forme de sa couronne ressemble beaucoup à celle que porte un personnage qui apparaît dans les fresques exécutées dans la Cathédrale de l'Assomption à Moscou vers la fin du XVe siècle ce qui confirme la date postérieure de cette oeuvre.

PLANCHE 45.

L'Annonciation.

Seconde moitié du XVIe siècle. Ecole de Moscou. Musée Russe, Léningrad.

Cette scène est en deux parties car elle forme la bande supérieure des deux battants de la Porte Royale d'une iconostase. Une comparaison avec le traitement de la même scène reproduit sur la planche 34 montre combien le style de Moscou avait évolué en l'espace de quelques années. L'iconographie a beau être la même, l'aile de l'ange a beau être levée dans la même ligne étrange, essentiellement décorative, les personnages sont devenus plus trapus et plus terrestres, les couleurs se sont assombries et quantité de hachures d'or ont été introduites pour animer les teintes sombres. L'architecture, tout en restant réaliste, est devenue infiniment plus baroque et fantastique. L'émotion profonde des années antérieures s'est un peu perdue, mais cela n'est pas seulement dû au passage du temps; il faut ici, en toute justice, faire la part du moindre talent de l'artiste dont une certaine gaucherie gâche le personnage de la Vierge.

PLANCHE 46.

Icône de la Dormition.

XVIe siècle. Dernière période de la tradition de Novgorod, mais sans doute de la main d'un artiste de l'école de Moscou. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Cette icône était destinée à la rangée des Fêtes d'une iconostase. Elle présente une version détaillée de la Dormition dont l'iconographie se rattache aux fresques du XIIIe et du XIVe siècle qui apparaissent dans certaines églises yougoslaves. Au premier plan, on voit la Vierge couchée dans sa bière tandis que le Christ entouré d'une auréole tient son âme représentée sous la forme d'un petit enfant. Des anges, des archanges et des chérubins le contemplent; des deux côtés, des apôtres, des pères de l'église, des saints, hommes et femmes sortent de deux chapelles de forme novgorodienne pour se grouper autour de la bière. Le juif Amphonius ose s'approcher pour la toucher mais avant qu'il n'y parvienne un ange vengeur lui coupe les mains. Les âmes des douze apôtres regardent du haut du ciel et, en haut, la Vierge placée devant une gloire et soutenue par deux anges, contemple également la scène.

Les proportions humaines des personnages sont étirées selon la tradition de Novgorod; mais la manière dont ils sont groupés, leurs attitudes dramatiques et leurs poses inclinées montrent que l'artiste s'intéressait à la composition. Les draperies sont fouillées, mais les couleurs sont moins éclatantes et plus foncées qu'au moment de l'apogée de Novgorod; l'utilisation abondante de l'or et la tendance au réalisme reflétée dans la forme des chappelles latérales où l'on peut aussi noter un effort de perspective, révèlent des influences moscovites.

PLANCHE 47.

Icône de Deesis.

Début du XVIe siècle. Période de transition de l'école de Novgorod. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Ici les personnages qui constituent le groupe Deesis sont montrés en entier, sur un seul panneau, le Sauveur étant assis sur son trône. Les proportions étirées suivent la tradition de Novgorod mais leurs expressions quelque peu formelles et conventionnelles — qui font contraste avec les gestes dramatiques des mains — l'évidente volonté de décoration de l'artiste permettent d'attribuer cette icône à un disciple de Dionysius. Cette oeuvre est remarquable par la noblesse du groupement et des espaces, par l'élégance et la maîtrise du dessin, par la finesse et la profondeur des couleurs délicates, d'une beauté toute particulière. Cette icône est difficile à classer, elle ne fait pas partie d'un groupe particulier. Tout en se tenant à l'intérieur de la tradition établie, l'artiste a suivi ses propres inclinations.

PLANCHES 48—50.

Iconostase transportable ou de campagne, en forme de triptyque.

Fin du XVe ou début du XVIe sicèle. Ecole de Moscou. Galerie Tretiakov, Moscou.

Cette belle icône moscovite suit de près la tradition de Novgorod. Quand elle est complètement ouverte, sa rangée inférieure correspond à la rangée de Deesis d'une iconostase, la deuxième à la rangée des Fêtes et la troisième à celle qui montre les prophètes et les pères de l'église. Sur tous les panneaux, le fond d'or est très usé et laisse paraître le plâtre.

La rangée de Deesis et celle qui montre prophètes et autres saints personnages s'approchant de la Vierge et de l'Enfant sont peints dans les couleurs nobles et discrètes affectées par Moscou pour la présentation de ces sujets augustes. Le style et le traitement de ces parties de l'oeuvre ressemblent de façon marquée à ceux du Deesis illustré sur les planches 41—44 et, dans les deux cas, les personnages sont montrés debout sur des bandes de verdure. Les tons plus bruns du sol qui apparaissent dans les parties inférieure et supérieure du panneau de droite de l'icône illustrée ici ainsi que dans la partie inférieure de celui de gauche sont sans doute dûs à la saleté et à des couches de peinture ajoutées par la suite.

Il est intéressant de noter que dans le Deesis représenté ici aussi bien que dans le groupe illustré sur les planches 41 à 44, les scènes secondaires sont traitées d'une manière différente de celle des scènes principales, manière qui est plus proche du style plus intime de Novgorod que de celui, plus officiel, de la capitale. On pourrait dire que le traitement novgorodien est épique tandis que celui de Moscou est impérial. Dans cette iconostase en miniature, la rangée des Fêtes qui montre de gauche à droite l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au Temple, le Baptême, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jerusalem, Crucifixion, les Tourments de l'Enfer (La Résurrection), l'Incrédulité de Thomas, l'Ascension, la Trinité de l'Ancien Testament et la Dormition de la Vierge, suit de très près la tradition de Novgorod y compris l'usage des roses clairs et du jaune citron qui sont si caractéristiques de cette école.

PLANCHE 51.

Icône de la Nativité.

XVIe siècle. Dans le style mixte de l'école novgorodienne-moscovite. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Il est intéressant de comparer cette icône à la version plus ancienne reproduite sur la planche 16. Dans les deux cas la crèche où est couché l'Enfant, flanquée du boeuf et de l'âne, se trouve dans l'entrée d'une grotte ouverte qui est toujours représentée comme une faille dans la montagne. La Vierge conserve son attitude et sa place rituelle au centre du tableau et, comme avant, les anges qui ont annoncé la bonne nouvelle aux bergers apparaissent dans la partie supérieure; plus bas, les trois rois s'approchent comme d'habitude venant de la gauche, tandis qu'à droite, un berger écoute la bonne nouvelle. En bas, il y a une légère variation: en effet un serviteur apprend la nouvelle à Joseph au lieu du berger que l'on voit plus loin gardant son troupeau mais, comme auparavant, les autres serviteurs s'affairent à baigner l'Enfant.

La différence entre les deux versions apparaît dans le style de la peinture plutôt que dans l'iconographie. Bien que la composition de cette seconde oeuvre soit toujours aussi bien équilibrée, les couleurs ont perdu un peu de l'éclat et de la finesse qui caractérisent les peintures de Novgorod. L'attitude de la Vierge qui se repose, une jambe élégamment croisée est un peu affectée tandis que les personnages qui

l'entourent sont un peu lourds et manquent d'élégance. Ces faiblesses sont des indications, certes encore légères, de l'inévitable décadence de l'art des icônes; mais cette icône reste encore une oeuvre de très haute qualité. Sa fine bordure et les nimbes d'émail sont des exemples du beau travail des artisans de l'époque. L'icône fait partie d'une série d'oeuvres qui illustrent admirablement le transfert à Moscou de certains ateliers novgorodiens; dans la capitale, ces artistes purent voir des oeuvres de l'école de Souzdal; en fusionnant ce dernier style avec le leur, ils créèrent les bases de l'école de peinture moscovite.

PLANCHE 52.

Icône de l'Entrée à Jérusalem.

Milieu ou fin du XVIe siècle. Ecole de Moscou. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

Cette icône est bien caractéristique de son école et de son époque. De nouveau, une comparaison avec une version antérieure du même sujet — celle illustrée sur la planche 37 — peut montrer le profond changement de style qui intervint dans l'espace de quelques décénies. Dans cette oeuvre plus tardive, les couleurs novgorodiennes ont fait place à l'amour des teintes sombres et magnifiques, à la profusion des tons or et ocres affectés par Moscou. L'iconographie diffère sur un détail important: le Sauveur qui monte toujours son âne de côté mais ici ses jambes font face aux fidèles. Ceci est loin d'être une amélioration du point de vue esthétique car son attitude, comme il se tourne pour regarder les apôtres, en devient gauche. Les apôtres sont traités de façon bien plus dramatique que dans la version antérieure; l'artiste a fait un effort plus évident sinon pour faire des portraits du moins pour varier les attitudes et les expressions; il en résulte un groupe plus vivant mains moins imposant que sur l'icône novgorodienne. Les habitants de Jérusalem, groupés sur la gauche du panneau sont traités avec un naturalisme complet et certains visages sont presque des portraits. Le réalisme est aussi souligné par l'utilisation de vêtements contemporains et par les contours baroques de l'architecture qui étaient alors à la mode à Moscou. Le dessin annonce l'avènement du style Stroganov.

PLANCHE 53.

Porte Royale d'une iconostase.

XVIe siècle. Ecole de Moscou. Galerie Tretiakov, Moscou.

La porte centrale d'une iconostase donne accès à l'abside où se trouve l'autel et elle porte, par conséquence le nom de Porte Royale. Avec l'introduction d'une iconostase compliquée, on prit l'habitude, au XIVe siècle de transférer sur les icônes les scènes bibliques traditionnelles dont les artistes ornaient les murs des églises. Il devint alors coutumier de figurer les images des évangélistes qui occupaient autrefois les pendentifs de la coupole sur les panneaux inférieurs de la Porte Royale cependant que l'Annonciation ou l'Eucharistie se trouvait en général au-dessus des évangélistes. Ici, bien que l'Annonciation figure à sa place traditionnelle, les figures de Saint Basile le Grand et de Saint Jean Chrysostome ont remplacé les évangélistes sur les panneaux inférieurs. On peut supposer que ces panneaux étaient destinés à une église consacrée à ces deux saints.

PLANCHE 54.

Icône de Saint Georges sauvant la princesse.

Début du XVIe siècle. Ecole de Novgorod, période de transition. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

L'histoire de Saint Georges et de la princesse est fort ancienne; bien qu'elle ne fut relatée par écrit qu'au Xe et XIe siècle, elle était déjà très bien connue à l'époque de l'Empereur Justinien. Cette histoire arriva en Russie au XIe siècle lorsque le culte de Saint Georges y devint très répandu, ceci surtout grâce à la fondation en 1030 par le prince Jaroslav Vladimirovitch d'un monastère à Ouriev pour marquer une victoire sur les Mongoles. L'église du monastère fur consacrée à Saint Georges.

Sur la légende de cette icône on lit: «Saint Georges le Brave a sauvé une ville d'un serpent nommé Laoseya et la fille du roi d'être dévorée par un serpent nommé . . . . aya». Ici, Saint Georges n'est plus seul comme il l'était sur les icônes illustrées sur les planches 18 et 19; il est accueilli aux portes de la ville par la princesse tenant en laisse le dragon vaincu tandis que ses parents la regardent du haut des créneaux et un habitant debout sur les remparts contemple également la scène. Saint Georges est montré sur un fond bleu pâle et Kondakov pensait que cette version de la scène était dérivée d'un tableau italien peint en Hongrie pour le roi Mathieu Corvin qui régna de 1456 à 1490.

PLANCHE 55.

Icône de Saint Zossime et Saint Svatij.

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle. Ecole de Oustouig ou peut-être travail d'un moine du Monastère de Solovetsk. A présent à la Galerie Tretiakov, Moscou.

Les deux saints qui figurent sur cette icône étaient les fondateurs du célèbre Monastère de Solovetsk et c'est le monastère lui-même, dressé sur une île au milieu de la Mer Blanche, qui sert de fond aux deux saints. Le monastère est dépeint dans son ensemble tel qu'il était à l'époque de sa plus grande gloire avec les caractéristiques contemporaines du bâtiment tels que la profusion de gâbles en forme de «kokoshnik» et les coupoles bulbiformes, le clocher séparé avec tout un carillon de cloches soigneusement dessinées. Bien que le monastère et l'île aient été aplati pour les besoins de la décoration on peut noter un effort de perspective considérable dans la peinture des bâtiments du monastère. Pourtant le style de cette oeuvre ne relève plus strictement de la peinture d'icônes mais se rapproche plutôt de l'art populaire.

PLANCHE 56.

Icône de Saint Demetrius et du Prince Romanos, tous deux de Ouglich.

XVIIe siècle. Ecole de Moscou. Musée Russe, Léningrad.

Dimitrij ou Demetrius, le fils d'Ivan le Terrible fut tué à coups de poignard à Ouglich, âgé de huit ans seulement. Le crime fut exécuté par Nikita Kacholov et Daniel Batyagovskij mais l'opinion populaire l'imputa à Boris Godounov qui succéda ensuite au trône. Pleuré et vénéré, le jeune prince fut bientôt sanctifié.

C'est là une icône typique de l'école de Stroganov qui montre admirablement la grande attention que les artistes de ce groupe accordaient à de miniutieux détails des vêtements ainsi qu'aux têtes, aux pieds et aux mains très petites qu'ils donnaient à leurs personnages. Il pourrait bien s'agir d'une oeuvre de Procope Chirine l'un des principaux artistes du groupe; sinon c'est certainement l'oeuvre d'un disciple du maître. Les saints portent les habits royaux de l'époque et un effort de portraiture apparaît dans le traitement de leurs visages. Notre Dame du Signe encadrée par un anneau de nuages et portant Emmanuel dans un cercle, les contemple d'en haut.

Notre Dame du Signe, le Palladium de Novgorod, est dérivée d'une peinture sacrée byzantine préservée dans la grande église des Blachernae à Constantinople où la Vierge était montrée «orans», c'est-à-dire debout, les mains levées tandis que l'Enfant apparaissait sur un écusson ou médaillon rond placé sur son sein. L'icône sacrée de Novgorod protégea la ville contre une attaque des Souzdaliens en 1169 et de petits bustes de cette Vierge figurent souvent sur ses icônes postérieures comme symbole de sa protection spéciale.

A l'origine, cette icône était ornée d'une châsse de métal et c'est pourquoi le fond était resté nu à dessein.

PLANCHE 57.

Icône montrant quatre saints, signée au revers du panneau par Istôme Savine.

Aux environs de 1600. Autrefois dans la collection Riaboushinsky.

Vers la fin du XVIe siècle, deux membres de la famille Stroganov établirent un atelier de peinture d'icônes dans leurs terres à Solvitchegodsk dans le district de Perm dans l'espoir d'arrêter le déclin qui frappait l'art religieux des Russes qui s'étaient trouvés en contact avec l'art naturaliste de l'Europe Occidentale. Le style développé à Solvitchegodsk devint très populaire. C'est un style tout particulier qui est resté à jamais lié au nom des Stroganov dont il porte le nom bien que des artistes contemporains employés par les tsars dans les ateliers impériaux, établis dans le Palais des Armes à Moscou, aient également travaillé dans ce style. De plus, les meilleurs artistes de l'atelier de Stroganov rejoignirent plus tard les artistes des tsars tout en continuant à exécuter des commandes pour leurs premiers maîtres, les Stroganov. L'icône illustrée sur cette planche est de la main du père d'un des meilleurs de ce groupe.

Vus de gauche à droite, les saints de cette icône sont le Martyr Nikita, Saint Grégoire Thaumaturge (faiseur de miracles), le Martyr Maura et le Martyr Eupraxia. On voit Notre Dame du Signe leur offrant sa protection spéciale.

PLANCHE 58.

Icône basée sur la Vierge de Vladimir.

Attribuée à Procopius Chirine et Nicéphore Savine. Datée de 1605. Musée Russe de Léningrad.

La véritable icône de la Vierge de Vladimir est une oeuvre byzantine datant des environs de 1130. En 1131, elle fut amenée en Russie et placée dans la cathédrale de Vladimir par le Prince André Bogoloubski. En 1395, elle fut transportée à Moscou où elle fut accueillie par les acclamations des habitants de la ville. Cette oeuvre byzantine est remarquable; c'est la plus belle des icônes qui nous soient parvenues. Dès le début, les Russes l'aimèrent beaucoup: le geste humain avec lequel la Vierge incline sa tête vers l'Enfant lui valut bientôt le nom de Vierge de la Tendresse. Cette icône fut une source d'inspiration constate pour toutes les périodes et toutes les écoles, la version d'André Roublev étant l'une des plus belles. La version reproduite ici a perdu un peu de la beauté des oeuvres antérieures et elle a beaucoup moins de puissance d'émotion. Elle reste cependant une oeuvre de haute qualité. Les contours et les lumières blanches sont attribuées à Procopius Chirine et le reste de l'oeuvre à Nazarius (?), fils cadet d'Istome Savine.

PLANCHE 59.

Saint Jean Le Précurseur dans le désert, par Nicéphore ou Nazaire Savine.

Aux environs de 1600. Autrefois dans la collection Ostroukhov.

C'est une des plus belles icônes de l'école Stroganov; l'exquise peinture en or et le grand art avec lequel de nombreux petits détails sont groupés en un petit espace y ont atteint leur perfection, Autres caractéristiques du style: les mains et les pieds très petits et les petites têtes émaciées. Mais cette icône est intéressante à un autre point de vue: on peut en effet la considérer comme une des premières tentatives de peinture de paysage dans l'art russe ancien. Un désert était une chose que les Russes ne pouvaient imaginer, ils se le représentaient comme une grande étendue de terre vierge plutôt que de sol arride. La scène est donc placée dans un riche paysage ou l'on voit le Jordan coulant de façon assez réaliste à travers un paysage nacré, animé de collines aux sommets dorés dont on voit descendre de nombreuses bêtes sauvages qui vont boire à la rivière. Au loin une bande de forêt réaliste marque l'horizon; les arbres sont saupoudrés d'or et prennent un air de fête. Un archange apparaît sur la gauche pour conduire Saint Jean à travers cette région inhabitée tandis que des anges bienveillants contemplent la scène d'en haut. L'icône est l'oeuvre d'un des deux fils les plus doués d'Istôme Savine.

PLANCHE 60.

Icône à deux étages signée au dos du panneau par Nicéphore Savine.

Fin du XVIe, début du XVIIe siècle. Ecole de Stroganov. Autrefois dans la collection Riaboushinsky.

Au centre de l'étage supérieur, on voit la Vierge et l'Enfant du type de Petchersk. A leur droite se tiennent l'archange Michel, Saint Jean le Précurseur et Basile le Grand; à leur gauche on voit l'archange Gabriel et les prophètes Jean et Grégoire; en bas, de gauche à droite apparaissent Saint Jean Chrysostome, Saint Nicolas, l'Evêque Alexius, Simon le Stylite, Saints Côme et Damien et le Martyr Ezékiel. L'icône est assez petite — environ 24 cm × 19 cm — mais malgré le nombre de personnages elle ne donne pas l'impression d'être surchargée. Frère de Nazarius et fils d'Istome Savine, l'artiste travailla d'abord pour les Stroganov et ensuite par le tsar comme l'un des peintres du Palais des Armes.

PLANCHES 61—63.

Triptyque formant le cycle de Deesis par Procope Chirine et Nicéphore Savine.

Début du XVIIe siècle. Ecole de Stroganov. Autrefois dans la collection Riaboushinsky, à présent à la Galerie Tretiakov, Moscou.

Les artistes de l'école Stroganov affectaient tout particulièrement le cycle de Deesis et il n'était pas rare, en Russie, de voir deux artistes travailler à la même icône. Procope Chirine et Nicéphore Savine aimaient beaucoup travailler ensemble. Chirine, originaire de Novgorod, fut peut-être le plus grand artiste de cette époque. Il travailla pour les Stroganov et pour la cour et le style délicat, style de miniature, de cette icône avec sa profusion d'or et dans le fond et dans les décorations, n'est pas moins caractéristique de son travail que de celui de ses compagnons.

Planche 61. Le volet gauche de ce triptyque montre la Vierge qui se trouve le plus près du volet central, suivie de Saint Michel et de l'apôtre Pierre. L'icône est signée par Procope Chirine dont la plupart des oeuvres datées se situent entre 1620 et 1642. Chirine préférait utiliser un ocre rose pour les chairs et des nuances plus claires des couleurs dominantes pour les lumières; ses hachures sont peintes en or. Ses couleurs ont la noblesse et la dignité d'un art de cour.

Planche 62. Panneau central du même triptyque. Ce panneau est consacré à une noble représentation du Seigneur Dieu Sabaoth avec l'Enfant Emmanuel, type connu dans l'iconographie russe sous le nom de „Paternité". L'icône est signée par Nicéphorus Savine. On y voit le Seigneur Dieu Sabaoth dans la sphère céleste, soutenu par un chérubin. Une colombe, représentant le Saint Esprit, survole la tête de l'Enfant et les emblèmes des évangélistes occupent les saillies en forme d'étoile aux quatre coins. A la différence de Chirine, Savine exécutait ses lumières en or et utilisait des tons plus pâles pour les chairs.

Planche 63. Le troisième panneau du triptyque, montrant Saint Jean Baptiste, l'archange Gabriel et Saint Paul est de nouveau de la main de Nicéphorus Savine. Ici encore, les teintes des chairs sont plus pâles, les ors dominent le tableau et on voit des touches de blanc qui — bien qu'absentes du panneau central — sont caractéristiques de nombreuses oeuvres de l'artiste.

PLANCHE 64.

Une illustration combinée représentant la Véronique et exprimant également le thème «Ne me pleure pas, ma Mère».

Début du XVIIe siècle. Musée Russe, Léningrad.

La scène inférieure qui n'apparaît en Russie qu'à partir du XVI siècle

peut-être considérée comme l'équivalent grec orthodoxe de la Pietà italienne. Elle devint chose courante en Russie après que les artistes de l'école Stroganov en eussent cxécuté plusieurs versions. On la voit ici reliée au thème de la Véronique ou Saint Mandylion d'Edesse, flanquée des saints patrons des personnes qui avaient commandé cette oeuvre. Le fond est resté nu parce que l'icône devait avoir une chasse de métal; il y en effet des marques de frottement qui permettent de supposer qu'elle en était autrefois ornée. Il est difficile de classer le style de cette icône qui est trop proche de la tradition novgorodienne pour être de la main d'un artiste moscovite bien que l'influence de l'école Stroganov s'y fasse sentir dans de nombreux détails. Il pourrait bien s'agir de l'oeuvre d'un artiste du Nord nourri de traditions novgorodiennes mais connaissant également le travail de la capitale.

PLANCHE 65.

Icône illustrant le thème «En Toi se réjouit».

XVIIe siècle. Ecole de Stroganov. Moscou.

L'iconographie de ce thème fut développée au XVe siècle. L'idée provient d'un hymne qui suit une prière de la liturgie de Saint Basile et qui commence par ces mots: „En Toi se réjouit, Seigneur plein de grâce, toute créature; le Choeur des Anges et tout le genre humain." Ses éléments fondamentaux consistent en une colline surmontée d'une église à cinq coupoles; la Vierge est assise sur un trône devant cette église entourée de créatures du ciel et de la terre.

L'icône reproduite ici illustre la grande église traditionnelle de la Sainte Mère de Dieu peinte sur un fond de forêt d'un grand charme. Un Choeur d'Anges entour la Vierge assise avec l'Enfant. Au-dessus d'elle, on voit le Seigneur Dieu Sabaoth tandis qu'un superbe archange se tient immédiatement au-dessous de la Vierge. Parmi les arbres, de chaque côté on voit apparaître le Sauveur crucifié et le personnage de la Vicrge en deuil. Des saints, des pères de l'église, de saints hommes et femmes et d'autres vénérables personnages emplissent la rangée inférieure.

Ce thème métaphysique compliqué est magnifiquement traité par les miniaturistes de l'école de Stroganov qui ont empreint ce panneau d'un caractère qui rappelle les émaux byzantins ou les mosaïques en miniature. En effet, des oeuvres de ce genre sont plus proches des objects précieux destinés aux trésors des églises que des peintures de chevalet du monde occidental. C'est ainsi qu'il faut les voir, en contraste direct avec les icônes des périodes antérieures, pour apprécier toute leur valeur.

BIBLIOGRAPHY

ANGLAIS	*ENGLISH*	*ENGLISCH*
Animisov, A. I.,	*Our Lady of Vladimir.*	Prague, 1928.
Farbman, M. (editor),	*Masterpieces of Russian Painting.* (Text by A. I. Animisov, Sir Martin Conway, Roger Fry and I. Grabar.)	London, 1931.
Kondakov-Minns,	*The Russian Icon.*	Oxford, 1927.
Rice, D. Talbot,	*Russian Icons.* (King Penguin Book)	London, 1947.
Schweinfurth, P.,	*Russian Icons.*	London, 1953.
UNESCO World Art series,	*USSR: Early Russian Icons.*	1958.
	Russian Icons — the collection of George R. Hann. Carnegie Institute.	Pittsburgh, 1944.

FRANÇAIS	*FRENCH*	*FRANZÖSISCH*
Mouratoff, P. P.,	*L'Ancienne Peinture Russe.*	Paris, 1925.
	Les Icônes Russes.	Paris, 1928.
	Trente-cinq Primitifs Russes.	Paris, 1931.
Wild, D.,	*Les Icônes, Orbis Pictus I.*	Lausanne, 1947.

ALLEMAND	*GERMAN*	*DEUTSCH*
Felicetti-Liebenfelds, W.,	*Geschichte der Byzantinischen Ikonenmalerei.*	Lausanne, 1956.
Gerhard, H. P.,	*Welt der Ikonen.*	Recklinghausen, 1957.
Hackel, A. A.,	*Das Altrussische Heiligenbild. Die Ikone.*	Nijmegen, 1936.
Onasch, K.,	*König des Alls.*	Berlin, 1954.
Wulff, O., u. Alpatoff, M.,	*Denkmäler der Ikonenmalerei.*	Dresden, 1925.

Date Due

FEB 23 '63

PRINTED IN U. S. A.

MARYGROVE COLLEGE
3 1927 00069895 8

759.947
R36
Rice, T. T., ed.
Icons
DATE
ISSUED TO
FEB 23 '63
FE 20 '64
Reference Room
Removed
759.947
R36

Schon unter den ersten kirchlichen Gegenständen, die von Byzanz nach Russland gelangten, befanden sich Ikonen. Das geschah relativ spät, als die christliche Kunst bereits in hoher Blüte stand. Die Technik der Ikonenmalerei - die Ikone ist das Heiligenbild der griechisch-orthodoxen Kirche - schien in Byzanz den höchsten Grad der Vollendung erreicht zu haben. Und doch konnte sie in Russland einen neuen nationalen Charakter erhalten und einige der besten Beispiele dieser Kunst hervorbringen.

Die 65 Tafeln dieses Bandes beweisen, dass die Arbeiten der russischen Maler, obwohl diese ihren eigenen Weg gingen, ebenso schön sind wie jene der bedeutendsten italienischen Primitiven. Es sind Arbeiten unbekannter oder wenig bekannter Maler und Malerhandwerker. Der Verfasser beschreibt die Zubereitung des Materials und die angewandten Prinzipien der Ikonenmalerei und gibt einen kurzen Überblick über die Geschichte der Ikonenforschung. Jedem der Bilder sind analytische Anmerkungen beigefügt.

Les icônes figurent parmi les premiers objets religieux importés en Russie de Byzance à une date assez tardive où l'art chrétien était déjà fort évolué. On aurait pu croire que le monde byzantin avait atteint la perfection dans la technique de l'icône — l'image sacrée de l'église grecque orthodoxe — mais les Russes surent lui imprimer un caractère nouveau, national, et créer certaines des plus belles oeuvres de cet art.

Les soixante-cinq reproductions de ce livre montrent des oeuvres aussi belles à leur manière que celles des plus grands primitifs italiens, icônes de peintres anonymes et de quelques artistes dont nous connaissons le nom. L'auteur décrit la préparation du matériel et les principes généraux de ce genre de peinture et donne un aperçu des recherches effectuées dans ce domaine. Des notes analytiques accompagnent chaque peinture et les reproductions en couleurs des icônes sont d'une très haute qualité.